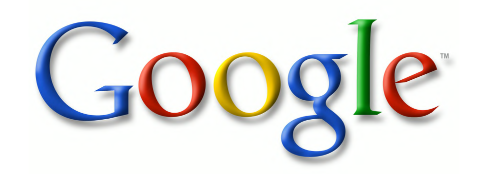
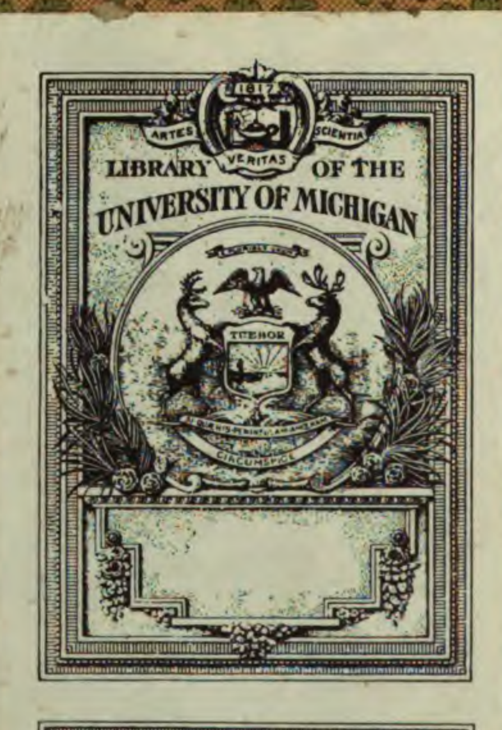




ML
410
.W1
A1
1897
v.9-10
A 1,073,790
Google


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



Gesammelte
Schriften und Dichtungen

von

Richard Wagner.

Dritte Auflage.

Neunter Band.

(Mit 6 Plänen zu dem provisorischen Bühnenfestspielhause zu Bayreuth.)

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1898.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Inhaltsverzeichniß.

An das deutsche Heer vor Paris.

(Januar 1871.)

Was schweigt es doch im deutschen Dichterwald?
Versang „Hurrah Germania!“ sich so bald?
Schlief bei der Liedertafel-Wacht am Rhein
beruhigt sanft „lieb Vaterland“ schon ein?
Die deutsche Wacht,
da steht sie nun in Frankreich's eitlem Herzen;
von Schlacht zu Schlacht
vergießt ihr Blut sie unter heißen Schmerzen:
mit stiller Wucht
in frommer Zucht
vollbringt sie nie geahnte Thaten,
zu groß für euch, nur ihren Sinn zu rathen.

Das eitle Wort, das wußte freilich Rath,
da im Geleis es sich gemüthlich trat:
der Deutschen Lieder-Klang und Singe-Sang,
man wähnte, selbst Franzosen macht' er bang.
Du treues Heer,
hast du's mit deinen Siegen nun verbrochen,
daß jetzt nur mehr
in Kammerreden wird von dir gesprochen?
Das hohe Lied
dem Siege-Fried
jetzt singen ängstlich Diplomaten,
vereint mit ärgerlichen Demokraten!

„Zu viel des Sieg's! Mög't ihr bescheid'ner sein:
begnügt euch friedlich mit der Wacht am Rhein!

Laßt uns Paris, wo sich's so hübsch verschwört,
und seid zufrieden mit der Schlacht bei Wörth!"—
Doch unbethört
in ernstem Schweigen schlägst du deine Schlachten:
was unerhört,
das zu gewinnen ist dein männlich Trachten.
Dein eig'nes Lied
in Krieg und Fried'
wirst du, mein herrlich Volk, dir finden,
mög' drob auch mancher Dichterruhm verschwinden!

Das Lied, blick' ich auf deine Thaten hin,
aus ihrem Werthe ahn' ich seinen Sinn:
fast klingt's wie: „Muth zeigt auch der Mameluck",
dem folgt: „Gehorsam ist des Christen Schmuck". —
Es ruft der Herr:
und ihn versteht ein ganzes Volk in Waffen,
dem Ruhmgeplärr'
des Übermuth's ein Ende da zu schaffen.
Es rafft im Krampf
zu wildem Kampf
sich auf des eitlen Wahn's Bekenner:
der Welt doch züchtet Deutschland nur noch Männer.

Drum soll ein Deutscher auch nur Kaiser sein,
im welschen Lande solltet ihr ihn weih'n:
der treuen Muth's sein Werbeamt erfüllt,
dem sei nun seiner Thaten Werth enthüllt.
Die uns geraubt,
die würdevollste aller Erdenkronen,
auf seinem Haupt
soll sie der Treue heil'ge Thaten lohnen.
So heißt das Lied
vom Siege=Fried,
von deutschen Heeres That gedichtet.
Der Kaiser naht: in Frieden sei gerichtet!

Eine Kapitulation.

Lustspiel in antiker Manier.

Vorwort.

Bereits während des Beginnes der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere, gegen das Ende des Jahres 1870, erfuhr ich davon, daß der Witz deutscher Theaterstückschreiber sich der Ausbeutung der Verlegenheiten unserer Feinde für die Volksbühne zuwendete. Ich konnte hierin, namentlich da die Pariser schon vor dem Beginne des Feldzuges unser sicher vorausgesetztes Unglück zu ihrer Belustigung sich vorgeführt hatten, so wenig etwas Anstößiges finden, daß ich sogar die Hoffnung schöpfte, es werde endlich einmal guten Köpfen gelingen, in der volksthümlichen Behandlung solcher Gegenstände sich originell zu erweisen, wogegen bisher selbst in der tiefsten Sphäre unseres sogenannten Volkstheaters Alles nur bei schlechter Nachahmung der Pariser Erfindungen verblieb. Meine lebhafte Theilnahme hierfür steigerte endlich meine Erwartung zur Ungeduld: in einer gut gelaunten Stunde entwarf ich selbst den Plan eines Stückes, wie ich es etwa erwarten zu dürfen wünschte, und in wenigen Tagen war es, als heitere Unterbrechung in ernsten Arbeiten, so vollständig ausgearbeitet, daß ich es einem jungen, damals bei mir sich aufhaltenden, Musiker zu dem Versuche, die nöthige

Musik dazu anzufertigen, übergeben konnte. Das größere Berliner Vorstadt-Theater, dem wir das Stück anonym anbieten ließen, wies es zurück; durch welche Wendung mein junger Freund sich von einer großen Angst befreit fühlte: denn nun gestand er mir, daß es ihm unmöglich gefallen sein würde, die hierfür wirklich nöthige Musik à la Offenbach zusammenzusetzen; woraus wir denn erkannten, daß zu Allem Genie und wahre Naturbestimmung gehöre, welches beides wir nun in diesem Falle Herrn Offenbach aus vollem Herzen zuerkannten.

Wenn ich jetzt meinen Freunden den Text der Posse noch mittheile, so geschieht dieß ganz gewiß nicht, um die Pariser nachträglich noch lächerlich zu machen. Mein Süjet zieht keine andere Seite der Franzosen an das Licht, als diejenige, durch deren Beleuchtung wir Deutschen im Reflex uns in Wahrheit lächerlicher ausnehmen, als jene, welche in allen ihren Thorheiten sich immer original zeigen, während wir in der ekelhaften Nachahmung derselben sogar bis tief unter die Lächerlichkeit herabsinken. Wenn ein so verdrießliches Thema, dessen unabweisbares Aufdrängen gerade mir manchen guten Tag verdirbt, in glücklicher Stunde sich nun aber einmal heiter und harmlos belachenswerth darstellte, so möge es jetzt meine Freunde nicht verdrießen, wenn ich durch die Mittheilung meiner scherzhaften Dichtung (zu welcher die richtige Musik zu finden uns allerdings unmöglich blieb) ihnen dieselbe flüchtig befreiende Stimmung zu erwecken versuche, welche ich für Augenblicke durch ihre Abfassung gewann.

Personen.

Victor Hugo.
Chor der Nationalgarde: } Chorführer.
Mottu, Bataillonskommandant.
Perrin, Operndirektor.
Lefèvre, Legationsrath.
Keller, } Elsässer.
Dollfuß, } Elsässer.
Diebenhofer, Lothringer.
Véfour, Chevot, Bachette.
Jules Favre, } Mitglieder der Regierung.
Jules Ferry,
Jules Simon,
Gambetta,
Nadar.
Flourens, Mégy und Turko's.
Pariser Ratten.

Paris, im Spätherbst 1870.

Schauplatz.

Das Proscenium, bis in die Mitte der Bühnentiefe, stellt den Platz vor dem „Hôtel de ville" in Paris vor, und wird im Verlaufe des Stückes im Sinne der antiken „Orchestra" verwendet; in der Mitte steht, statt der „Thymele", ein Altar der Republik, mit der Jakobinermütze und den „Fasces" darauf; er hat nach vorn eine Öffnung, welche ihm das Ansehen eines dem Publikum zugewendeten Souffleurkastens giebt. Die antike Treppe, welche von zwei Seiten zu dem erhöhten Theile der hinteren Bühne hinaufführt, stellt den Balkon des pariser Stadthauses dar, welcher mit dem unteren Geschoß einzig von dem Gebäude übrig geblieben ist: darüber ist nichts wie Luft zu sehen, aus welcher bloß die Spitzen der Notre-Dame und des Panthéon hervorragen; rechts und links wird der Vorderraum durch die kolossalen Statuen von Straßburg und Metz begrenzt. — Tagesanbruch. Von allen Seiten her hört man Trommeln die Reveille schlagen.

Victor Hugo

(steigt aus der Tiefe unter dem Altar mit dem Kopfe hervor, und arbeitet sich bis an die Ellenbogen aus dem Souffleurloche empor. Er stöhnt und wischt sich den Schweiß von der Stirne).

Ha! endlich athm' ich dich, du Luft der heil'gen Stadt!
Paris, oh mein Paris, das mich so nöthig hat!

Ich komme, ja ich kam, und bin schon wirklich da,
beschreiben werd' ich bald, wie das von mir geschah! — —

Mein Gott! — ich rede in Alexandrinern! Wie kommt mir der klassische Rückfall an, da ich doch ganz von Romantik erfüllt bin? Nur in meiner merkwürdigen Prosa kann ich die Wunder meiner Wanderung berichten! „Les misérables!" — Ja, was ich darin beschrieben, habe ich ganz so jetzt durchgemacht! Unglaublich! Das konnte nur ich zu Stande bringen. Ha! was Begeisterung bei genauem Studium nützen kann! Daß ich die Kloaken der heiligen Stadt so sorgfältig studirt, hat mich auf den Pfad der Rettung für die ganze Civilisation geleitet! —

Dieß der Weg aus der Verbannung zur Heimath für deinen immensen Poeten, oh „France"! Scheußliche Wonneschauer durchbeben mich noch, da ich jetzt dieser Wanderung durch deine Eingeweide gedenke, oh Paris! Ich kannte den Zugang, wie kein Anderer: ein Zauberdruck meiner magischen Hand erschloß ihn mir: hier bin ich, nicht durch die Preußen hindurch, sondern unter ihnen hinweg. Enorm! Aber, Genie muß man haben, und dazu opferwillig sein, wie es meine wohlgepflegte Passion ist: Jeder weiß das! — Aber was schwatze ich davon? Besser, ich spare das Alles für meinen neuesten Roman auf! „Dieu"! Soll das ein Roman werden: für 120 Bände habe ich nur an dieser höchst fabulösen Rückkehr nach Paris Stoff. — Jetzt schau', Victor, wo du bist. Dein Instinkt führte dich sicher; hier muß der Grève-Platz sein, denn deutlich spürte ich schon unten, daß hier Esmeralda gehängt wurde. (Beiläufig: so etwas schreibt mir Keiner wieder nach, — selbst Gutzkow und Laube nicht.) Doch keine Zerstreuung! Meine Sendung ist heilig, wie ich durchaus es selbst bin. (Er streckt sich weiter heraus, und sieht sich um.) Ja — aber wo bin ich? Was steht mir über dem Kopfe? Das ist kein Galgen? Doch aber wohl ein Schaffot, vielleicht eine heilige Guillotine? — Hm! Ist das der Grève-Platz? Doch, doch! — nur kenne ich mich nicht aus: das Hôtel de ville hatte doch höhere Etagen?

Dumpfe Stimme von unten (durch Sprachröhre).

Victor! Victor! Halte dich zu uns! —

Hugo.

Ha! was ist das? Man ruft mich in den Kloaken? (Er wendet sich mit dem Kopfe rückwärts hinab.) Wer ist da unten? —

Stimmen.

Wir sind's! Einer und der Andere! Die ächten Schutzgeister von Paris!

Hugo.

Wirklich? — Bei Gott, eure Stimmen grunzen sympathisch! Aber wie heißt ihr?

Eine Stimme.

Flourens, sprich du!

Flourens' Stimme (unten).

Victor! Victor! Ich sage dir! Halte dich zu uns! Fliehe die Luft, dort herrschen Schwindelgeister! Bleib' bei uns; wir sind die Eingeweide von Paris und haben auch zu essen! —

Hugo.

Welcher Zerriß um mich! Könnt' ich mich zertheilen! — (Ein lustiger Marsch von Militärmusik nähert sich dem Vordergrunde.) Horch! Ist das nicht die Marseillaise? —

Flourens' Stimme.

Was geht's dich an? Lass' die Narren! —

Hugo.

O Wonneklänge! Zwar bin ich nicht musikalisch, aber die Marseillaise erkenne ich auf vier Meilen Ferne! Ich muß, ich muß hinauf! —

Stimmen.

Herab zu uns! Noch ist's nicht Zeit! —

Hugo.

Ja, ja! Gewiß! Ich halte es mit euch Eingeweiden! Nur laßt mich erst den längst mir verklungenen muthigen Klängen lauschen! —

Der Chor der Nationalgarde

(zieht mit einer lustigen Musikbande auf. Er marschirt unter dem folgenden Gesange um den Altar der Republik):

Republik! Republik! Republik blik blik!
Repubel Repubel Repubel blik blik! u. s. w.
Repubel pubel pubel pupubel pupubel Replik! u. s. w.

Mottü.

Halte — Hommage à Strassbourg!

(Große Schwenkung des Chores nach der Statue von Straßburg.)

Hugo
(neugierig nachsehend).

Ach! Es liegt doch ein nobler Sinn in diesen antiken Gebräuchen!

Mottü.

Présentez l'arme! — Où est l'Alsacien pour chanter l'hymne?

Keller (Korporal).

Hier!

Mottü.

Avancez! Chantez!

Keller (tritt vor und singt im Elsaffer Dialekt).

„O Straßburg, o Straßburg, du wunderschöne Stadt" u. s. w.

(Während dem defilirt der Chor vor der Statue: jeder Gardist zieht ein Blumenbouquet aus dem Laufe seines Gewehres, und wirft es mit Grazie der Statue in den Schooß.)

Mottü.

A présent: jurez!

Keller.

Schüré ist nicht da! —

Mottü.

Bête d'Alsacien! — Le jurement! —

Keller.

Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!

Hugo (wie oben).

Ah! Die Romantik verklärt die beängstigende Klassizität! —

Mottü.

Répétons! —

Chor
(mit gewaltiger Mühe und Verzerrung).

„Himmel — Kreuz — Dunner — tusig — sakerlot!" —

Mottü.

Bien! Serrez vos rangs! Marchons sur Metz! —

Chor
(marschirt vor die Statue von Metz, defilirt dort gleichfalls und legt Bouquets nieder).

Mottü.

Où est le Lorrain? —

Keller (ruft in das Glied).

Diedenhofer, 'raus!

Diedenhofer.

Hier! —

Mottü.

Thionvillier! Jurez en Lorrain! —

Diedenhofer.

Hagel — Bomben — Schock — Schwerenoth!

Hugo (verkriecht sich mit dem Kopfe).

Ah! Das ist stark! —

Mottü.

Répétons! —

Chor (wiederholt den Fluch wie zuvor).

Mottü.

Citoyens Grenadiers! — Imprimez-vous bien ce que vous venez de jurer, c'est à dire: de défendre ces deux villes jusqu'à la dernière goutte de votre sang, et de ne jamais souffrir qu'une seule pierre en soit prise par l'ennemi barbare. —

Diedenhofer.

Soll ich auch a Liedel singen? —

Mottü.

Assez de chants frivoles! La situation est trop sérieuse. — Dansons autour de l'autel de la république! —

Der Chor

(marschirt wieder zum Altar der Republik, und führt einen kriegerischen Rundtanz um ihn aus, welcher an einigen ausdrucksvollen Stellen durch das Beinschleudern des Cancantanzes unterbrochen wird).

„Republik! Republik! Republik — blik — blik!" u. s. w.

Mottü.

Attention! — Maintenant, entrons en conseil de guerre! —

Keller (im Dialekt).

Börger! Ich schlage eine deutlichere Sprache vor! Wir sollten doch bedenken, daß ganz Europa auf uns sieht: und da wir doch einmal immer Theater spielen, wäre besonders das deutsche Publikum zu beachten, dem wir's recht verständlich

machen müssen, wie's hier hergeht, und wie namentlich wir Elsasser rechte glühende Franzosen sind! —

Gardist Lefèvre.

Pas si bête! Vraiment, wir spielen vor das deutsche Publikum.

Gardist Dollfuß.

Quant à moi, je ne saurais plus deutsch spreken! —

Diedenhofer.

Wird sich finden! —

Mottü.

Bien! Bien! — für deutsches Publikum!

Hugo (wie oben).

Ah! Mir zerspringt das Herz! Auf welch' immens sich ausdehnender Bühne stehe ich, wenn ich nun hervorbreche und Alles begeistere! —

Chor.

Welche Stimme? — Da ruft's aus der Schleußel —

Hugo (sich weiter herausstreckend).

Erkennt mich! — Ich bin's — Victor — Victor —

Stimmen (von unten).

Halt! Nicht heraus! —

Hugo.

O Schicksal! —

Chor.

Ein Spion!

Hugo.

Kennt ihr dieß ungeheure Haupt nicht besser? — Diese Stirn? — Den Titan? — Den Prometheus? Der entsetzliche Romane schrieb, während ihr in Seichtigkeit verdarbt? —

Stimmen (von unten).

Verwegener! Herunter! —

Perrin (Lieutenant).

Ha! Die Nase! Ich kenne ihn! —

Hugo (sich nach unten wehrend).

Wer bestrafte den Tyrannen? Wer enthüllte Tropmann? Während ihr noch Alle vor ihm tanztet, wie jetzt vor dem Altar der Republik, saß ich auf der Insel des Oceans und entdeckte die Scheusale der Meerestiefe. Während ihr euch von den Barbaren aushungern lasset, durchkrieche ich kühn die Kloaken, um zu euch zu dringen und nach Proviant zu schnopern. Erkennt ihr mich noch nicht? — (Sich zurückwendend.) Ach, so laßt mir doch die Rockschöße ganz! —

Stimmen (von unten).

Herab! Du bist unser! —

Perrin.

Ihr Bürger! Dieß ist der Teufel oder Victor Hugo selbst! —

Chor (mit Freudengeschrei).

Hugo! Hugo! — Heraus aus dem Loch!

Flourens (unten).

Ja, zieht nur! Wir halten ihn fest!

Hugo (zurückgewandt).

Unerbittliche Dämonen! Laßt mich nur noch etwas fragen. —

Stimmen (von unten).

Mach's kurz! —

Hugo.

O Freunde! Ich habe da unten noch wichtige Geschäfte. Ich komme wieder, zählt darauf, und wahrscheinlich mit der allermächtigsten Hilfe. — Nur sagt mir schnell noch, worüber ich mir den Kopf zerbreche. Welche Veränderungen sind hier vorgegangen? Warum ist vom Stadthaus nichts übrig als der Balkon?

Lefèvre.

Damit sich die Regierung nicht vor uns verstecke: wenn wir sie einmal wechseln wollen, verkriecht sie sich immer sogleich in die weitläufigen oberen Stockwerke; die haben wir deßhalb abgetragen.

Hugo.

Aber wo regiert sie?

Stimmen (von unten).

Ha ha ha! —

Lefèbre.

Auf dem Balkon dort: und darunter schläft sie —

Hugo.

So schläft sie jetzt? Ich sehe sie nicht? —

Stimmen (von unten).

Schwätzer! Jetzt kommst du herunter! —

Lefèbre.

Wir wollen sie eben wecken!

Mottü.

Auf! Reveille!

Hugo.

Ah! Welche Regierung!

Flourens' Stimme.

Die wollen wir schon wecken! Jetzt hat's aber ein Ende! Herab! Herab! —

Chor.

Seht, wie er ringt! Man zerrt ihn hinab!
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest!

Hugo.

Gott, man zerreißt mich!
Welcher Fluch ist die Größe!

(Der Chor zerrt Hugo beim Kopfe, während er unten an den Füßen gehalten wird: seine Gestalt dehnt sich elastisch übermäßig aus.)

Chor.

Wir halten ihn! Ha! Schon ist er heraus!
Herauf! Herauf! Haltet ihn fest! —

Stimmen (von unten).

Wir lassen ihn nicht! Herab! Herab! —

(Als der Chor Hugo's Gestalt schon bis zu einer übermäßigen Länge ausgedehnt hat, zieht diese sich plötzlich wieder zusammen und wird in die Tiefe hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pause der Ergriffenheit).

Fort ist er! Hinab! Wir hielten ihn nicht!
Wir dehnten ihn aus: wir zogen an ihm:
doch schnappte er wieder zusammen.
Hätte Victor der Teufel geholt?

Diedenhofer.

Es war recht niederträchtig anzusehen! —

Mottü.

Silence! — Derlei darf wahre Atheisten nicht anfechten. Wir wollen das Alles bald in Ordnung haben. — Doch jetzt stimmt den Regierungswecker an! Es ist unerhört, daß heute noch nicht kanonirt worden ist. So erhebt denn den Ruf.

Chor (mit starken, militärisch rhythmischen Gebärden).

Regierung, Regierung! Wo steckst du?
Die Feinde dahin wann streckst du?
Wo träumen die Jules? Was treibt der Gambetta?
Mach' ich ihm Beine zur krieg'rischen Stretta?
En avant, Picard! En avant, Rochefort!
Sonst hau'n wir euch Flourens und Mégy um's Ohr!
Sitzt ihr wohl gar im Rocher de Cancale,
Und Paris leidet die Qual des „Tantale"?
General Trochu! Der Galérien!
Was pumpert er nicht vom Valérien?
Zwar haben wir Muth, und dürsten nach Blut,
Das Kanoniren doch thut uns Allen sehr gut!
Kanonirt, kanonirt, kanonirt muß sein!
Gouvernement, lass' uns länger nicht schrei'n!
Gouvernement! Bombardement!
Bombardement! Gouvernement!
Gouvernement! Gouvernement! Gouvernement! — ment — ment!

(Die Regierung, um einen grünen Tisch sitzend, wird auf dem Balkon heraufgeschoben. — Jules Simon schreibt, Jules Favre und Jules Ferry erheben sich. Sie umarmen sich heftig und drücken pantomimisch große Rührung aus.)

Chor (alle Einzelnen durcheinander).

Ah! Ah! die Regierung! — Die drei Jules! — Zweie umarmen sich! — Ja, die lieben sich! — Wie rührend! — Man muß weinen!

Jules Ferry.

Bürger! Seht da! Die Republik der Liebe und gegenseitigen Hochachtung!

Chor (Einige und Andere).

Ja! 's ist wunderschön! — Auf! weint alle mit!
„Öffnet die Schleußen —"

Stimmen (von unten, wüthend und hastig).

Nein, jetzt noch nicht!

Chor.

„Thräne soll fleußen.“ —

Stimmen (von unten).

Ja, so! — Ha ha ha!

Ferry.

Bürger! Schont uns! Schont vor Allem Jules Nro. 1. Er ist sehr angegriffen.

Mottü.

Gerade Bürger Favre möchten wir gerne hören! —

Keller.

Lieber gleich kanoniren! —

Dollfuß.

Taisez-vous! Schabskopp!

Lefèvre.

Silence! Das Gouvernement soll sprechen! — Was giebt's Neues?

Jules Ferry.

O Bürger! Freunde! Brüder! — Habt Mitleid mit Jules premier, dem ich mich gern als second an die Seite stelle.

Jules Simon (vom Schreiben aufsehend).

Ich soll wohl gar erst der dritte sein?

Perrin.

Ihr Geschlecht der Julier! Keine Zwietracht!

Dollfuß.

Pas de discorde!

Keller.

Halt's Maul!

Diedenhofer.

Was schreibt denn der immer?

Jules Ferry.

Geduld, ihr Bürger! Er besorgt den Cultus, was ihn in

einen leicht gereizten Zustand versetzt. In diesem Augenblicke hat er eine höchst wichtige Entscheidung vor.

Mottü.

Ich hoffe, er faßt das von mir beantragte Dekret ab! — Bürger, wißt, ich trage auf Atheismus an.

Jules Simon
(schüttelt mit dem Kopfe und schreibt weiter).

Mottü.

Nichts da mit dem Kopf geschüttelt! Ich will das Dekret! — In meinem Bataillon habe ich den Atheismus bereits eingeführt; es ist dieß die allernothwendigste Maaßregel zur Rettung der Republik.

Jules Ferry.

Bürger! Dagegen muß ich mich erklären; es ist durchaus gegen die Moral. — Was meint mein Kollege vom Cultus dazu? —

Jules Simon.

Das seid Ihr, Ferry, der mich immer im wichtigsten Geschäfte stört! Schwatzt Ihr, ich habe Anderes zu thun!

Mottü.

Ich will Resolution! Favre, sprecht Ihr!

Ferry.

Aber Bürger, seht ihr denn nicht, in welch' traurigem Zustand der große Jules ist. In der berühmten Unterredung mit Bismarck hat er seine Stimme total ruinirt; dazu das Schluchzen, und die innere Wuth über die insolenten Forderungen des Barbaren.

Chor (im wilden Ausbruch).

Insolenz! Insolenteste von Allen!
Oh hörte man nur die Kanonen knallen!
Kanonirt! Kanonirt! Kanonirt! —
Oder les't was Simon dort schmiert!

Ferry.

Bürger! Das Gouvernement bittet euch um Schonung für Favre's Nerven! —

Diedenhofer.

Ja, der dauert mich!

Mottü.

Nichts von Schonung! Zu allernächst will ich das Dekret über den Atheismus! Ihr entschlüpft mir nicht, sacre nom de — Pardon! —

Ferry (zu Jules Simon).

Was meint der Cultus? Wird's gehen? —

Simon.

Sapristi! Laßt mich bei meinem Schreiben! — Übrigens denk' ich, Gott kann recht gut bleiben. Will er die Cruzifixe fort haben — meinetwegen, aus denen mache ich mir so nichts. —

Ferry.

Hört, der große Jules schluchzt! Er hat den Krampf! — Er stampft! — (Für sich.) Ha, Muth! — (Laut.) Bürger Mottü, ich trotze kühn dem subversiven Geiste, der dich treibt: hat nicht schon der heilige Robespierre das Dasein Gottes dekretirt? So dekretiren wir es von Neuem.

Chor.

Ja, ja! Bürger Mottü, gebt euch zur Ruh'!

Hugo's (Stimme unter der Erde).

Aber jetzt muß ich hinauf! —

Stimmen (von unten).

Misch' dich nicht in den Quark! —

Mottü.

Aber, was werden wir denn endlich vom Cultus erfahren? —

Chor.

Seht! Er signirt! Er bricht das Papier. —

Simon (erhebt sich mit dem Schreiben).

Monsieur Perrin! —

Perrin.

Hier! —

Simon.

Holen Sie Ihren Bescheid!

(Perrin steigt auf die Stufen und empfängt ein Schreiben Simon's.)

Chor.

Seht, Bürger Perrin
steigt auf den Perron:
Perron, Perrin,
Mirliton — ton — ton!
Den möchten wir statt aller Plon — plon — plon!

Perrin (liest).

Beschlossen ist vom Ministre du culte,
in der Oper sei nun wieder gespült! —

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Perrin.

Das verdankt ihr meinem politischen Blick:
so retten wir die Republik! —

Mottü.

Der Atheismus rettete eh'r!

Perrin.

Doch die Oper thut es noch mehr.

Chor.

Bravo! Bravo! bis! bis!

Ferry (melodramatisch).

Seht! — Der größte Jules stampft und schluchzt! — (Er lauscht an seinem Munde.) O Bürger! — Favre protestirt; er beschwört euch von der Oper abzustehen; sie sei zu frivol! — Simon, was habt Ihr gethan? Ihr konntet ebenso gut den Atheismus unterschreiben.

Dollfuß.

C'est ce que je pense!

Simon.

's wird ja wohl so gefährlich nicht sein!

Ferry.

Bürger! Bedenkt! Die Theater sind zu Lazarethen eingeräumt! —

Lefèvre.

So amüsirt auch die Kranken!

Chor.

Das wird sie kuriren! —

Ferry.

Wir müssen den Gas sparen! —

Chor.

So brennt Öhl!
„Des lampions! Des lampions“!

Ferry (immer von Favre soufflirt).

Aber die frivolen Kostüme? Die dekolletirten Nacken? — Was wird Europa sagen, wenn die Republik in ihren höchsten Prüfungen sich so präsentirt? —

Lefèvre.

Es wird entzückt sein, und sie retten. Hundert Armeen werden kommen, die Preußen verjagen, und nun der Republik erst recht huldigen.

Dollfuß.

Pas si mal! —

Perrin.

Bürger! Ich habe einen Ausweg! Wir geben Robert und Tell im schwarzen Frack mit Glacéhandschuhen.

Chor (Einige).

Auch die Damen im Frack? Da haben wir nichts dagegen.
(Favre stampft.)

Ferry.

Nicht doch! Das wäre gegen die Würde des Geschlechtes!

Perrin.

Bürger! Hört mich! Rettet die Oper, und ihr rettet die Republik! Bringet diesem hohen Ziele ein Opfer, und lasset die Damen in ordentlichen schwarzen Kleidern, hoch herauf zugemacht, gehen! —

Chor (verdrießlich).

Ah! Ah! Fi donc! —

Keller.

Dafür bin ich nicht Franzose!

Ferry (wie oben).

Der große Jules ist befriedigt!

Simon.

Thut was ihr wollt, aber damit rettet ihr die Republik nicht; keine der Großmächte wird für solch eine schwarze Oper mit Öhllampen interveniren; höchstens die Schweiz und der Papst.

Mottü.

Führt den Atheismus ein, und Garibaldi frißt die ganze pietistische preußische Armee auf! —

Lefèvre.

Nun, versuchen wir's doch erst noch selbst mit der schwarzen Frack-Oper! — Rossini, Meyerbeer, es ist doch Etwas!

Perrin.

Mein Plan ist fertig. Nur muß mir das Gouvernement zu meinen Artisten verhelfen. Alles ist fort zu den Armeen: Tenor, Baryton, Baß, Choristen, Alles kämpft in Straßburg und Metz, in den Lagern, auf den Wällen; Cantatricen und die Damen des Ballets haben das Amazonenchor gebildet und beschützen Sedan. Das Gouvernement muß diese alle dispensiren und eiligst mir nach Paris schicken. —

Chor.

Auf! Auf! Sie müssen herbeigeschafft werden!

(Favre schluchzt.)

Ferry.

Bürger! Wie soll dieß möglich sein? Wir sind cernirt.

Chor.

Fallen wir aus! — Kanonirt! Trochu! Trochu! Warum wird nicht kanonirt? —

Lefèvre.

Dieser kurzsichtige Trochu! Unsere besten Truppen von Paris fortzuschicken! —

Chor.

Verrath! Verrath! — Schafft die Artisten herbei! Wir wollen Oper und vor allem Ballet! —

Ferry (in Verzweiflung).

Wer fährt durch die Luft? —

Nadar (unter dem Regierungstisch hervorkriechend).

Ich!

(Er ist in einer ungeheuren Verhüllung versteckt, welche sich nachher als Ballon zu erkennen giebt, und aus der er nur mit dem Kopfe heraussieht. — Alles entsetzt sich: Favre fällt in Ohnmacht; Perrin stürzt in die Orchestra zurück; der Chor rottet sich scheu um den Altar zusammen.)

Hugo (fährt mit dem Kopfe aus der Souffleuröffnung).

Jetzt ist es Zeit, daß ich Alles rette! — Laßt mich! Ich muß! —

Stimmen (von unten).

Wag' es nicht! — Folge uns! Wir führen dich, die richtigen Acteur's zu finden! —

(Hugo wird wieder hinabgezogen.)

Chor (nach einer Pause des Schreckens).

Was soll das Ungeheuer?

Nadar
(wackelt mit dem Kopfe und verdreht die Augen).

Ich bin Nadar! Der Retter der Republik! — Das Gouvernement nehme mich zum Regierungsrath an, so fahr' ich durch die Luft, wohin es will! —

Gambetta
(springt hinter dem Tisch hervor und darüber hinweg).

Halt! Da bin ich dabei! — Mir träumte diese Nacht von Dir! Nadar, ich bin dein Mann! — Ihr Bürger blas't ihn auf! —

(Er zieht unter dem Tische einen ungeheuren Blasebalg hervor).

Ferry.

Favre staunt? — Simon kaut an der Feder? — — Gambetta ist ein Teufelskerl! —

Gambetta.

Jetzt, Bürger! Auf! Legt alle Hand an's Werk! — Vor Allem habt den Nadar in Acht, sonst fängt er an euch zu photographiren.

Chor.

Was giebt es zu thun? —

Gambetta.

Helft Nadar auf den Altar der Republik! —

(Der Chor reicht sich Nadar vom Ballon herunter, von Hand zu Hand wird er auf den Altar gerade aufgerichtet gestellt. Der Blasebalg wird an einer Kapsel angelegt; der Chor wird militärisch vertheilt, um den Blasebalg nach dem Takte der Musik zu bewegen.)

Gambetta.

Nun blas't! blas't! Bürger der Stadt,
bis Nadar die gehörige Füllung hat:
ihm brennt das Gas schon hell im Leib!
glaubt mir, das ist ihm nur Zeitvertreib!

Chor (arbeitend).

Luft! Luft! Du himmlisches Kind!
Schon schwillt Nadar vom Pariser Wind!
Mit dem Licht —
schrieb er uns're Physiognomie,
in der Luft
nun treibt er Telegraphie.

(Der Ballon ist ganz aufgetrieben; Nadar's Kopf ist oben verschwunden und guckt jetzt unten heraus.)

Nadar.

Das Schiff! Das Schiff!

Gambetta (unter dem Chore kommandirend).

Wo hast du das Schiff?

Nadar.

Laß' nur die Seile straff und fest halten, damit ich nicht fort fliege. Das Schiff ist gleich fertig: die Embleme der Republik taugen am besten dazu. Hier! Hier! — (Er kommt mit halbem Leibe heraus, dehnt die Jacobinermütze auf dem Altar ungeheuer lang aus, zertheilt die Stäbe der Fasces, und konstruirt mit taschenspielerischer Fertigkeit daraus schnell ein Schiffchen, welches er mit den Schnüren am Ballon befestigt.) Das Beil nehm' ich zu mir, um zu gabeln, wenn's schlecht geht. —

Chor.

O Erfindungsgeist! Erfindungsgeist!
Wie schnell du dir doch zu helfen weißt.
Nadar! Nadar!
Du Freiheitsaar! —

Die Republik sich schuf er zur Gondel!
Was ist dagegen Amerika's Blondel! —

Nadar.

Allright! — Gambetta! — Steig' ein! —

(Gambetta steigt ein.)

Chor.

Auf! Kühner Muth!
„En route! En route!" —

Gambetta.

Ihr Bürger! —

Nadar.

Jetzt noch nicht! Erst ein wenig heben! — Die Seile locker! — (Der Ballon hebt sich zur halben Höhe.) So! Jetzt macht sich's besser! — Bedenke immer, daß Europa auf uns sieht! — (Er steckt den Kopf hinein und verschwindet im Ballon.)

Chor.

Ha! Götttlich! Erhaben;
Das müssen wir auch in der Oper haben! —

(Perrin notirt es sich.)

Gambetta (singt).

„Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist,
Es giebt nur noch Herren und Knechte!"

(gesprochen:) So sang einst der Dichter der Nation, die uns jetzt im Dienste der Tyrannei mit ihren wilden Horden iuvahirt. Allein:

(gesungen:) „Sie sollen ihn nicht haben
Den freien deutschen Rhein!"

(gesprochen:) So antwortet ein begeisterter Sänger Gallien's. Und darum, oh Bürger, verlasse ich jetzt die geknechtete Erde und fahre in die Luft. So vernehmt denn meine Luftrede. Bürger, vertraut der Luft; durch den Wind kommt euch Rettung. Nur um ein Kleines, und ich nahe mich zum Staunen der Preußen und Europa's dem Rhein, führe die Garnisonen von Straßburg und Metz zum glänzenden Siege, nehme Tropmann in Sedan gefangen, und —

Perrin.

Hole das Opernpersonal her! —

Chor.

Ja, das ist die Hauptsache! —

Gambetta.

Nadar, tiefer! — Man versteht mich da unten schlecht. —

Nadar's Stimme.

Im Gegentheil, sie werden dich besser verstehen, wenn wir steigen! — (Er guckt heraus.) Seile los! —

(Chor läßt die Seile fahren, der Ballon steigt bis an die Soffiten. Freudengeschrei.)

Gambetta schreiend.

Bürger, lebt wohl! — Mich trägt das Schiff der Republik! — (Zu Nadar:) Wo ist das Sprachrohr? (Nadar reicht es heraus.) So! (Er setzt es an.) Mich trägt das Schiff der Republik: nur als Sieger kehre ich aus dem Ozean der Lüfte zurück, nur auf den Trümmern des ancien Régime betrete ich wieder die Erde! — Adieu!

Diedenhofer.

Was sagt er?

Lefèbre.

Er will nur mit dem Ballet wiederkommen! —

Chor.

Gambetta, Nadar!
Gesegnetes Paar!
In luftiger équipage
Wir wünschen euch bon voyage!
Erhabenes Gouvernement
fahr' wohl, und vole au vent!
Gouvernement! Gouvernement!
Vol-au-vent! Vol-au-vent!

(Jules Favre und Ferry umarmen sich, Simon schreibt. — Der Ballon ist über die Bühne weiter geschwebt, und bleibt jetzt an der Spitze der Notredame hängen.)

Gambetta.

Wir hängen!

Chor.

Sie hängen: der Glöckner hat sie beim Zipfel!

Nadar (guckt heraus und arbeitet an den Schnüren).

Schwatze nur zu! —

Gambetta.

Aber was denn? — Ich sehe ja nichts! —

Nadar (reicht ihm ein ungeheures Opernglas).

Dadurch sieh', und erzähl', was du sieh'st! Dorthin gerichtet; da liegt Straßburg! (Er giebt ihm die Richtung auf die Statue von Straßburg.)

Gambetta
(durch das Glas blickend, und das Sprachrohr am Mund).

Ah! . . .

Chor.

Ah! . . . .

Gambetta.

Straßburg! —

Chor.

Straßburg! —

Gambetta.

Ganz mit Blumen bekränzt! Großes Freudenfest! Kein Preuße mehr zu sehen! Unsere Armee guter Dinge, lustig wie in Paris!

Chor (entzückt, und dazu tanzend).

„O Straßburg, du schöne Stadt" u. s. w.

Gambetta.

Die Armee singt die Strassbourgeoise und tanzt. (Favre und Ferry umarmen sich.) Der Präfekt und der Maire umarmen sich. (Jules Simon schreibt.) Der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Großer Jubel.) Steigender Jubel! —

Perrin.

Das sind meine Choristen, meine Acteurs! —

Chor (schreiend).

Schick' die Acteurs her! — Luft! Luft! Wir bekommen Oper! —

Nadar (hat den Ballon losgemacht).

Achtung! (Er zieht den Kopf hinein.)

Gambetta (schwankt).

Gamin! Bald hätt' ich Glas und Rohr verloren! — Was stößest du so? —

Nadar's Stimme.

Ruhig! Nicht gezankt! Sonst setz' ich dich aus! — —

(Der Ballon schwebt ein wenig, und bleibt an der Spitze des Panthéon hängen.)

Gambetta.

Plumps, da hängen wir wieder! —

Chor.

Sie hängen im luftigen Nest:
Alle Götter halten sie fest!

Nadar (arrangirt die Schnüre wieder).

Guck' und schwatz'!

Chor.

Er späht! Gambetta, was siehst du jetzt?

Gambetta

(wie vorher, das Glas auf die Statue von Metz gerichtet).

Ha! ich sehe Metz!

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Ganz mit Bouquet's besä't!

Perrin.

Das rechte Ballet-Kostüm.

Diedenhofer.

„O Stadel! Mein Metz! Was bist du nett!"

Chor.

En avant! Marchons! — Zur Oper Ballet!

Gambetta.

Ungeheurer Jubel der Armee! Bazaine tanzt mit dem Generalstab um den Altar der Republik! — Wir sind von ihm anerkannt! —

Perrin.

Ha! Da sind meine Damen dabei! —

Gambetta.

Kein Preuße mehr zu sehen! Alles verjagt! — (Favre und Ferry umarmen sich. Simon schreibt.) Präfekt und Maire umarmen sich;

der Adjunkt schreibt den Siegesbericht! — (Ungeheurer Jubel des Chor's.) Immer größerer Jubel! —

Perrin.

Ha! Ich kenne meine Leute!

Chor (schreiend).

Durch die Luft! Durch die Luft! Her das Ballet! —

Nadar
(der den Ballon wieder losgemacht hat).

Halt' dich fest, Gambetta! —

Gambetta.

Wo geht's hin?

Nadar.

In die Luft!

(Er zieht den Kopf hinein.)
(Der Ballon schwebt eine Zeit lang hin und her; dann über die Orchestra, über den Köpfen des Chor's und so weit wie möglich in das Publikum hinein.)

Chor (die Fahrt begleitend).

Du Wonne-Gambetta!
Du Freuden-Trompetta!
O Segler der Lüfte!
Wer mit dir schiffte!
Du siehst sie tanzen, du hörst sie singen:
oh mög'st aus den Schanzen du bald sie uns bringen!

Gambetta (zu Nadar im Ballon).

Wo sind wir jetzt?

Nadar's Stimme.

Guck' selbst! —

Gambetta.

Ich kriege Schwindel! —

Nadar's Stimme.

So schwindle!

Chor.

O schwindle, Gambetta! Schwindle noch mehr!
Sag', siehst du noch 'was vom Barbaren-Heer? —

Gambetta
(nachdem ihm Nadar das Opernglas auf das Publikum gerichtet hat).

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles voll! Kopf an Kopf! Aber keine Feinde! — Nein! Nichts wie Freunde! — Alles jubelt uns zu! — Ha! jetzt erkenn' ich Alles! Unsre Alliirten!

Chor.

Wie, Garibaldi schon vor Paris? —

Gambetta.

Nichts da, Garibaldi! Ganz Europa hat intervenirt und drängt sich freudig zu uns heran! — Da seh' ich England, Lord's und Gemeine! — Da Rußland, Polen und Kosaken! — Dort Spanier, Portugiesen und Juden!

Chor.

Und die Deutschen?

Gambetta.

Friedlich sitzen sie mitten darunter: sie haben kapitulirt, und sind selig, wieder in unsre Theater gehen zu können! —

Chor (im furchtbarsten Jubel).

Kanonirt! Kanonirt!
Wann wird kanonirt?
Tonnère-Paraplue! —
Wann kanonirt Trochu?

(Großer Beifall im Publikum. Favre und Ferry umarmen sich.)

Perrin.

Ha! Ich kenne diesen Sturm! — Noch habe ich aber meine Leute nicht herein. Wie soll ich die Oper eröffnen können, wie das Ballet tanzen lassen?

Chor.

Weh'! Ich vergehe vor Scham!
Ganz Europa als Publikum kam!
Ich hör' das Theatergeschnoper,
und immer noch fehlt die Oper! —
Perrin! Perrin! Oper herbei!
Oder wir schlagen das Gouvernement zu Brei!

Perrin.

Bürger, ich kann nicht hexen! Haltet euch an die Regierung! Ich stecke nicht im Ballon! —

Ferry.

Der Fall wird seriös! — (Durch die hohlen Hände.) He! Gambetta! — Kannst du die Komödianten nicht schaffen? —

Gambetta
(wieder der Bühne zugewandt).

Ha! Ich sehe nichts wie lauter Komödianten! —

Chor.

Aber das Kostüm? Das rechte Kostüm? —

Gambetta (zu Nadar).

Nadar! Weißt du Rath?

Nadar (guckt heraus).

Jetzt sieh' dich vor! Richte die Richtschnur gut, daß wir nicht wieder an den Kirchen hängen bleiben! Hinter die Coulissen! Hinter die Coulissen! — (Der Ballon schwebt wieder über die Bühne.)

Chor.

Jetzt ist er wohl auf der rechten Spur?
Hinter die Coulissen richte die Schnur!
Cordon! Cordon! Cordon, s'il vous plaît!
Coulissen, Kostüme und Tschenderetäh!

(Während der Ballon im Hintergrunde herüber und hinüber schwebt, Gambetta bald da- und dorthin lugt, hört man stark anschwellendes Grunzen und Kesselrasseln unter der Erde.)

Unterirdische Stimmen.

Pumperumpum! Pumpum! Ratterah!
„Ça ira! Ça ira! Ça ira! —
Aristocrats! — Crats! Crats!
Courage! En avant! Rats! Rats!“
Ihr Ratten! Ihr Ratten! Pumpum ratterah!

Mottü.

Trahison! Aux armes, citoyens! — Formez le bataillon!

Chor (sich rangirend).

Aux armes! Aux armes!

Flourens' Stimme (unten kommandirend).

Vorwärts! Nicht recülirt! — Den Sturmbock vor! —

(Victor Hugo, mit zwei Widerhörnern auf dem Kopfe, wird aus der Souffleuröffnung heraufgeschoben: er ist ganz steif in Panzerschienen eingeklemmt.)

Hugo.

Malheur! Malheur! — Trahison! Trahison!

Chor (zurückprallend).

Victor, was machst du hier, Polisson?

Hugo.

„C'est pour vous sauver
que la France m'a armé!"
Mit Waffen, Harnisch und Panzer
der Civilisation Strawanzer!

Flourens' Stimme.

Vorwärts! Nicht geschwatzt! — Faßt an! — Ho! He! Stoßt zu!

(Hugo wird wie eine Maschine mit einem Ruck mehrere Schritte weit herausgestoßen. Der Chor, der wieder näher herangetreten war, fährt auseinander. Hugo bleibt platt auf dem Boden liegen. Flourens, Mégy und eine Anzahl Turko's [als Jacobiner verkleidet] dringen aus der Öffnung nach.)

Chor (entsetzt zurückweichend).

Die rothe Republik!

Flourens.

Nichts roth! Seht uns an! Wir sind die schwarze Republik! —

Chor.

Himmel! Gar schwarz! Sauve qui peut! Rettet das Gouvernement!

(Der Chor flüchtet nach der Mitte zu und besetzt die Treppen zum Balkon. — Favre ist in Ohnmacht gefallen, Ferry ist um ihn bemüht, Simon kaut an der Feder.)

Chor.

Kanonirt! Kanonirt! Wann wird kanonirt?

Flourens
(mit den Seinigen die Orchestra in Besitz nehmend).

Mégy! Pack' an! Hilf mir Victor zu placiren! — (Sie schleppen Hugo auf den Altar, und stellen ihn dort aufrecht hin; die Schwarzen tanzen darum.) Nun los, Victor! Leg los! —

Hugo
(ohne sich zu bewegen).

Bürger! Betrogen und belogen!
An der Nase herumgezogen!
Euch füllte mit Luft
ein windiger Schuft!
Ganz in Waffen gekleistert,
bin ich begeistert,
euch zu verkünden
wo stecken die Sünden!
Tief in den Kloaken
verborgen wir staken;
wir fanden die Schleußen
bis hin zu den Preußen:
Straßburg und Metz
sind in Feindes Netz:
zu uns durch die Kasematten
retteten sich nur die Ratten! —

Chor (in Entrüstung).

Was? Ratten? Ratten? Nichts von der Oper, noch vom Ballet?

O der Schwindler Gambette!
Log mit Nadar um die Wette! —
Kanonirt! Kanonirt!
Wann wird endlich kanonirt?

Flourens.

Dafür hab' ich gesorgt. Der Valérien ist gut schwarz! Los da draußen!
(Er giebt nach dem Hintergrunde zu ein Zeichen mit einer schwarzen Fahne. Sogleich tritt eine fortwährende Kanonade ein.)

Chor.

Ha! die Kanonen!
Wie ist das zu lohnen?

Hugo.

Jetzt Bürger, habt Muth!
's wird Alles noch gut!

Flourens.

Jetzt, Mégy! Ihr Schwarzen auf! Herunter mit dem Gouvernement! (Er giebt ein Zeichen mit einer Pfeife.) Auf, aus der Tiefe! —

Stimmen aus der Tiefe.

Pip! Pip! Pip! pschihihi! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen mit Hast riesige Ratten herauf; sich rangiren sich links und rechts mit großem Getümmel.)

Flourens.

Auf! Getreue Ratten! — Der Schrecken sei mit euch! —

(Er führt mit Mégy als Lieutenant die Schwarzen zum Angriff auf den Ballon; der Chor will sich zu beiden Seiten nach den Statuen zurückziehen; da stürzen die Ratten auf diese zu, erklettern die Statuen, und scheuchen so die Nationalgarde nach dem Vordergrunde der Orchestra vor.)

Chor (zum Altar gewandt).

Victor! Victor! Wir rufen zu dir,
verscheuche uns das Rattengethier!

(Draußen fortwährende Kanonade. Die Schwarzen packen Favre, Ferry und Simon.)

Ferry (durch die hohlen Hände).

Gambetta! Gambetta! Hilfe!

Nadar's Stimme (in der Luft).

Verfluchtes Kanoniren! Ich bin getroffen! —

(Der Ballon schwankt der Mitte der Bühne zu. Gambetta packt davon das Hauptseil, und schwingt sich mit ihm nach dem Panthéon hinüber, wo er sitzen bleibt, während der Ballon ganz eingeschrumpft auf dem Altar der Republik niederfällt und Hugo gänzlich einhüllt. — Die Ratten zernagen und verschlingen die Bouquets auf den Statuen. Chor im Entsetzen.)

Flourens.

Vorwärts! Pack' an, Mégy! Hinunter mit der Regierung! —

(Sie schleppen die drei über die Treppe nach der Orchestra und stecken sie in die Öffnung hinab.)

Gambetta

(auf dem Panthéon, durch das Sprachrohr).

Bürger! Franzosen! Haltet zu mir! Hier bin ich in Tours, und gelobe euch zu retten!

Flourens.

Ja! Komm' du nur 'runter! Schwindler und Narr, mit deinem Lügen-Operngucker! — Auf! Getreue Schwarzen; steht Wache, und laßt mir die drei Jules nicht wieder heraufschlüpfen.

— (Zwei Schwarze stellen sich als Schildwachen vor das Souffleurloch.) Wo Teufel ist der Victor hin? Es scheint, Nadar hat ihn erstickt? Thut nichts! — Auf! Zum Regierungstisch! — (Er nimmt mit den Seinigen Besitz vom Balkon.)

Chor.

O Victor! Welch' ein tragisch Geschick!
Erstickt auf dem Altar der Republik! —
Merkt ihr etwas? Es riecht nicht gut!
Nadar und Victor — mischen ihr Blut! —

Flourens
(auf dem Balkon).

Jetzt proklamirt!

Mégy.

Proklamirt!

Die Schwarzen.

Proklamirt! —

Chor.

Wir proklamiren! —

Flourens.

Atheismus!

Mottü.

Juch! —

Flourens.

Communismus!

Chor (schluchzend).

Huch! —

Flourens.

Schwarze Republik! —

Gambetta (wie vorher).

Ratzenrepublik!

Chor

Nein! Katzenrepublik! Katzen! Katzen!
Uns fressen die gräulichen Ratzen! —

(Die Ratten sind im Zwischenraume zwischen den Statuen in wilder Bewegung auf und ab.)

Gambetta! Ach liebste Gambette!
Weißt du uns Hilfe, so rette! —

Gambetta
(hat den Operngucker auf die Ratten gerichtet).

Ha! —

Chor.

Ha! —

Gambetta.

Ah! —

Chor.

Ah! —

Gambetta.

Alles ist gerettet! Alle Noth vorbei! — Öffnet die Läden, Caffé's, Restaurant's! Die Geschäfte beleben sich! Reichliche Nahrung zog bei euch ein! —

Flourens.

Schwindler! — Die Stadt ist am Hunger!

Chor.

Fi donc!

Diedenhofer.

Ach, hätten wir nur von den Ochsen und Schafen in Metz

Flourens
(auf die Ratten deutend).

Da friß sie! Das ist Alles von Metz! —

Lefèvre.

Wie möchten sie schmecken?

Véfour.

Mit sauce aux rats, charmant!

Chor.

Ratten mit Sauce! Sauce mit Ratten!
Her damit, eh' wir vor Hunger ermatten! —

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Zukunft des Vaterland's! — Die Republik rettet allein die garde mabile!

Flourens.

Windbeutel! Hält'st du dein Maul? — Nicht Mabile noch Mobile! Euch rettet nur Schrecken und Hunger!

Keller.

Den haben wir! —

Lefèvre.

Und den Schrecken dazu! —

Chor.

So kurirt mit dem Schrecken den Hunger!
Zu was das lange Gelunger! —
's ist Mittagszeit, und noch kein Diner!
Der Teufel da Nationalwache steh'!
Véfour, Chevet, Vachette, herbei!
Servirt uns bald einen Rattenbrei!

(Véfour, Chevet und Vachette verwandeln sich schnell in Köche.)

Wo sind die Boucher's? An's Werk, Turko's!
Ihr freßt ja die Ratten auch ohne Sauce!

(Die Schwarzen machen sich darüber her, die Ratten einzufangen; diese pipsen kläglich auf, und flüchten hin und her, auf die Treppen, die Statuen, in die Orchestra; der Chor mit gefälltem Gewehr jagt sie zurück; die Turko's immer dahinter her.)

Gambetta (wie zuvor).

Haltet ein! — Ich sehe den bal Mabile! — Freßt nicht euer Glück!

Flourens.

Du Lump! — Immer Volksverführer, ganz à la Tropmann! — Fangt, schlachtet, und freßt euch; — so ist's recht: da kommt 'was 'raus! — Auf, die schwarze Fahne aufgepflanzt! —

(Mégy pflanzt auf dem Balkon eine schwarze Fahne auf. Als der Tumult am größten ist, hört man aus dem Souffleurkasten auf einer Klapptrompete eine Offenbach'sche Melodie blasen. Die zwei schwarzen Wachen fangen an zu tanzen.)

Chor.

Horcht! Was ist das? Ein Parlamentair!

Ferry's Stimme (unten).

Vorwärts! Offenbach! Nur Muth! — Auf, Simon, hilf mir ihn schieben!

(Offenbach, immer auf einer Trompete blasend, steigt mit halbem Leibe herauf.)

Chor.

Verrath! Trahison! Die Preußen dringen heimlich ein!
Zu den Waffen! Aux armes! Kanonirt muß sein! —

(Die Wuth auf der Scene legt sich immer mehr; die Jagd der Turko's auf die Ratten nimmt den Charakter eines Contretanzes an. Als die Gardisten auf Offenbach eindringen wollen, wehren ihnen die beiden schwarzen Wachen, welche Offenbach streicheln.)

Flourens.

Was ist das? Verrath! Die Preußen! — Mégy, pack' ein! Mit uns ist's aus!

Gambetta (wie zuvor).

Rettet die Republik! — Wir sind alle verloren! —

Flourens.

Du Schwindler hast's da oben gut! — Wo ist Nadar? — Wir wollen auch in die Luft!

Gambetta.

Nadar! Rein zu mir! —

Die drei Jules (unten).

Nur zu! Courage! Spiele nur höher! Nadar bläst du sicher auch auf! —

(Offenbach spielt immer schöner; der Ballon bläst sich auf; der Chor hält sich die Nase zu.)

Chor.

O himmlisch! Göttlich! Superb!
Der Gas riecht zwar etwas derb; —
doch Nadar kann nicht widersteh'n:
er muß in die Höhe geh'n! —

(Der Ballon hebt sich sanft: in dem Schiffchen sitzt Victor Hugo, verklärt als Genius Frankreichs. — Die drei Jules schieben während dem Offenbach, welcher immer fortbläst, ganz herauf, und tragen ihn auf ihren Schultern auf den Altar der Republik, wo er mit herabhängenden Beinen sitzen bleibt.)

Flourens.

Seht die Lumpen, die Jules! — Sie haben kapitulirt, sie bringen selbst die Preußen herein! — Flieht! Flieht! (Sie stürzen sich hinterrücks zum Ballon herab.)

Ferry.

Falsche Anklage! — Nichts kapitulirt! — Wir bringen euch das internationalste Individuum der Welt, das uns die Intervention von ganz Europa zusichert! Wer ihn in seinen Mauern hat, ist ewig unbesieglich und hat die ganze Welt zum Freund! — Erkennt ihr ihn, den Wundermann, den **Orpheus** aus der Unterwelt, den ehrwürdigen Rattenfänger von Hameln?

Chor (während Alles leise tanzt).

Krak! Krak! Krakerakrak!
Das ist ja der Jack von Offenback!

Da draußen im Fort nicht mehr kanonirt,
daß man nichts von der Melodie verliert! —

(Das Kanoniren fährt ganz sanft im Takte fort, und wird im Orchester zur großen Trommel.)

Oh, wie süß und angenehm,
und dabei für die Füße so recht bequem!
Krak! Krak! Krakerakrak!
O herrlicher Jack von Offenback!

(Die drei Jules haben wieder Besitz vom Regierungstische genommen. Hugo schwebt im Ballon über der Orchestra.)

Offenbach (mit Commandeurstimme).

Changez!

(Die Ratten verwandeln sich in Damen vom Ballet im leichtesten Opernkostüme. Perrin mustert sie ernsthaft und notirt sie. Alles ist in höchster Freude.)

Chor.

O lieblichstes aller Mirakel!
Quintessenz vom Spektakel!
Nichts recoltirt,
ganz leicht chaussirt!
Nicht mehr revoltirt uns der Magen,
jetzt können wir Hunger ertragen:
spirituelle kleine Souper's
geh'n über materielle Diner's!
Ballet! Ballet! Ballet ist da!
Wehe dem Feind, kommt er uns nah'!

Ferry.

Retter des Staat's! Rattenerlöser!
Blase jetzt immer noch melodiöser!
Orpheus entstieg aus dem Schatten,
die Kunst mit der Republik zu begatten!

Gambetta (wie zuvor).

Und an mich denkt Niemand, der Alles voraus sah? —

Ferry
(mit Emphase nach Gambetta hinweisend).

Seid tugendhaft, Bürger! Zu gleichem Lohn
mit Gambetta dann hängt ihr am Panthéon!

Favre (bricht plötzlich begeistert aus).

Ha! Dem Zauber widersteh' ich nicht länger! Die Stimme kehrt mir wieder. Laßt mich sprechen! —

Chor (leidenschaftlich).

Lieber tanzen! Lieber tanzen!

Favre.

Bürger, hört meine Stimme! —

Chor.

Nein! Singen! Singen!

Favre.

Reden! Reden will ich! — Bürger! Muth, Tugend und Entsagung sind die ersten republikanischen Pflichten! — (Er spricht immer fort, ohne beachtet zu werden.)

Chor (Einige).

Singen, vor Allem Tanzen! —

Lefèvre.

Wer singt vor?

Andere.

Offenbach! Offenbach!

(Offenbach entschuldigt sich pantominisch, und setzt die Trompete wieder an.)

Chor.

Wir wollen Ballet und kleine Souper's,
und dazu republikanische Kraft-Couplet's!

Hugo
(als Genius fortwährend im Ballon schwebend).

Ihr ruft den Sänger, dem Keiner gleicht,
der schon als Genie in die Wolken reicht! —
Ich singe die wahre histoire,
von des heiligen Volkes victoire,
von Siegen an Rhein und Loire,
von ewig glänzender gloire;
ich sing' es in kühnen Romanzen,
in neu erfundenen Stanzen:
Paris, du sollst dazu tanzen! —

(Alles rangirt sich zum Contretanz; der Chor der Nationalgarde mit den Damen vom Ballet, die Turko's machen allerhand groteske Purzelbäume u. s. w. dazu. —

Jules Favre hält bis zum Schlusse des Stückes fortwährend eine feurige Rede, von welcher man jedoch nur selten einige Worte, wie: „ewige Schmach! — Nie! Nie! — Kein Stein! — Die Forderungen der Barbaren!“ u. s. w. vernimmt, während man meistens nur seine pathetischen Gestikulationen sieht. — Jules Ferry sucht ihn fortwährend zu beruhigen, Simon hört auf Hugo's Verse und schreibt sie nach. Gambetta betrachtet Alles durch sein Opernglas und singt durch das Sprachrohr die Refrains mit dem Chor, — aber immer etwas im Takte nachbleibend.)

Chor

(während Offenbach dem Orchester das Zeichen giebt, theils mit der Trompete dirigirt, theils die Hauptstellen in grellen Variationen selbst bläst).

Dansons! Chantons!
Mirliton! ton! ton!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo

(rezitativisch zu einer goldenen Lyra, welche er spielt).

„Alles Geschichtliche
ist nur ein — trait —:
das rein Gedichtliche
mach' ich zum — fait.“

(melodisch:)

Als ächtes Génie de la France
verlier' ich nie contenance:
victoire, gloire
ich immer mir wahre!
civilisation,
pommade, savon,
die sind meine Haupt-passion.
Chantez, dansez,
allez aux soupers!
Je veux qu'en France on s'amuse,
und verlange von Niemand Excuse. — — —

Offenbach (kommandirend).

Chaîne des Dames! — (Tanz.)

Chor (zum Tanz).

Dansons! Chantons!
Aimons! Soupons!
C'est le génie de la France
qui veut qu'on chante et qu'on danse!

Hugo.

Die Barbaren zogen über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir steckten sie alle nach Metz hinein —
so gethan vom Marschall Bazaine!
Miriton! Plon! plon!
In der Schlacht bei Sedon
da schlug sie der grimmige Mac Mahon!
Doch die ganze Armée
General Troché, —
Troché — Trochu,
Laladrons, Ledru! —
der steckte sie ein in die Forts von Paris. —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix
da ist geschehen all dieß! —
Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Offenbach.

Chassé croissé! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

Hugo.

Nun zogen wir selber über den Rhein —
Miriton! Miriton! Tontaine! —
Wir nahmen das ganze Deutschland ein, —
à la tête Mahon und Bazaine —
Schnetteretin tin! tin!
Mayence und Berlin,
von Donau und Spree bis zum Rhin,
General Monsieur
auf Wilhelmshöh', —
Tropfrau! Tropmann!
Tratratan! Tantan!
Über die dreimalhundert tausend Mann! —
Im Jahre mille huit cent soixante-dix u. s. w.

Offenbach.

En avant deux! —

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

Hugo.

Doch la France, die generöse,
deckt gern ihrer Feinde Blöße!
Wir haben euch alle geschlagen,
nun laßt auch raison euch sagen!
Als Feinde nicht nehmt ihr Paris,
doch schenken wir's euch als amis.
Was klopft ihr am Fort?
Wir öffnen das Thor,
was ihr alle begehrt,
's ist hier euch bescheert:
Cafés, Restaurants,
dîners den Gourmands;
Garde mobile
und bal Mabile;
Mystères de Paris
und poudre de riz,
Chignons und Pommaden,
Theater, Promenaden,
Cirque, Hippodrôme,
la colonne de Vendôme;
concert populaire, —
was wollt ihr noch mehr! —
Und du! Peuple de penseurs?
Was schafft du dir solche malheurs?
Seid ihr schwülstig und degoutant,
Wir machen euch hier elegant.
Wer fänd' euren „Faust" appetitlich?
Gounod erst machte ihn niedlich:
Don Carlos und Wilhelm Tell,
denen gerbten wir erst das Fell.
Was wüßtet ihr von Mignon,
machten wir nicht dazu Mirliton?
Habt ihr euch den Shakespeare gestammlet,
wir schufen goutable erst Hamlet!
Doch hattet ihr wirklich Génie,
den Parisern entging dieß nie:
Orpheus aus der Unterwelt,
ihn haben wir angestellt.

Offenbach.

Chaîne anglaise!

Hugo.

So kommt und laßt euch frisiren,
parfümiren, civilisiren!
Die große Nation
thut's ohne Lohn:
von euch kann sie nichts profitiren!
Fort mit den Soldaten!
Auf, auf! Diplomaten!
Dîners! Soupers!
Zu uns Attachés!

Offenbach.

Gallop!

Hugo.

Als ächtes Génie de la France u. s. w.

Chor.

Dansons! Chantons! u. s. w.

(Aus dem Souffleurloche kriechen während des Schlußtanzes immer mehr Attachés der verschiedenen europäischen und außereuropäischen Gesandtschaften herauf; dann folgen die Intendanten der großen deutschen Hoftheater; sie tanzen mit den Mädchen in ungeschickter Weise und werden vom Chor darüber persiflirt.)

Refrain und Ballet.

(Zum Schluß verklärt sich Victor Hugo in bengalischem Feuer.)

Erinnerungen an Auber.

Es ist als bezeichnend für den in seinem Schicksale sich aussprechenden Charakter dieses so interessanten Opernkomponisten beachtet worden, daß die ungemeine Lebenszähigkeit des neunundachtzigjährigen Greises, welche ihn soeben noch die Niederlage seines Landes und die Beschwerden der feindlichen Belagerung von Paris ertragen ließ, schließlich den Eindrücken der Schreckenstage unter der Herrschaft der Commune wich. Fast wäre er hierdurch zu der sonderbaren Ehre eines atheistischen Begräbnisses, welche der Pariser Gemeinderath seinen Hinterlassenen antrug, gelangt; als die hiervor glücklich bewahrte Leiche später dann mit allen kirchlichen Ehren zur Erde bestattet wurde, hielt dem Andenken des Dahingeschiedenen Herr A. Dumas d. j. eine Grabrede von zärtlichem rhetorischem Pathos, in welcher jedoch Auber seinem Volke in einem, wie mich dünkte, sehr falschen Lichte gezeigt wurde. Eben diese Rede, in welcher Auber als ein um sein Land in melodischen Thränen zerfließender Lichtgenius der Harmonie gefeiert wurde, zeigte mir, wie auch dießmal, da es der bedeutenden Phrase galt, der Franzose über den allerfranzösischsten seiner Komponisten sich nicht zurecht finden konnte, und, da es am Grabe Auber's war, die Sache mit einer nichtssagenden Floskel für abgemacht hielt, wenn diese nur recht sentimental hoch gestimmt war.

Dagegen trug ich es in meiner Erinnerung, auf welche sonderbar geringschätzige Ansicht über Auber ich im Jahre 1840 bei der höheren Pariser Musikwelt traf. Bei Gelegenheit der

Besprechung einer neuen Oper von Halévy für die „Gazette musicale" gerieth ich darauf, der französischen Opernmusik, gegenüber der italienischen, das Wort zu reden: hierbei beklagte ich mit voller Aufrichtigkeit die Verseichtigung des Geschmackes bei der „großen Oper", in welcher damals Donizetti mit seiner ungenirten schlaffen Manier sich immer breiter machte, und hierdurch, wie ich mich dieß eben nachzuweisen bemühte, die vortrefflichen Ansätze zur Ausbildung eines eigenthümlichen, spezifisch französischen Styles für diese große Oper, immer fühlbarer verdrängte. So wies ich denn auf die „Stumme von Portici", und frug, wie sich dieser gegenüber, sowohl im Betreff des dramatischen Styles, als selbst auch der musikalischen Erfindung, die sonst auf jenem Theater heimischen Opern italienischer Komponisten, und selbst Rossini's verhielten? Ich mußte nun erfahren, daß ein Satz, in welchem ich diese Frage zu Gunsten der französischen Musik beantwortet hatte, von dem Redakteur jener Zeitschrift unterdrückt worden war; Herr Ed. Monnaie, damals zugleich General-Inspektor aller königlichen Theater in Frankreich, erklärte mir auf meine hierüber erhobene Beschwerde, daß er unmöglich einen Passus durchgehen lassen könnte, in welchem Rossini zum Vortheile Auber's kritisirt würde. Vergebens war es, den Mann zu bedeuten, daß es mir ja nicht eingefallen sei, Rossini und seine Musik zu kritisiren, sondern nur dessen Verhältniß zur großen französischen Oper und deren Styl; daß ich außerdem aber an sein patriotisches Herz zu appelliren habe, dem es doch fühlbar wohlthun müßte, einen Deutschen für den Werth und die Bedeutung seines Landsmannes Auber mit Energie eintreten zu sehen. Mir ward entgegnet, wenn ich auf das Gebiet der Politik übertreten wollte, so stünden mir politische Zeitungen zur Aufrechthaltung Auber's gegen Rossini genügend zu Gebote: nur in einer *musikalischen* Zeitung sei so etwas unmöglich zu gestatten. Ich blieb abgewiesen und Auber sollte nie erfahren, in welchen Konflikt ich für ihn gerathen war.

Ungleich patriotischer als vor dreißig Jahren der General-Theater-Inspektor und musikalische Redakteur ließ sich nun dießmal allerdings der Grabredner Auber's vernehmen; aber leider eben auch *nur* patriotisch, denn eine Kenntniß des Charakters der Auber'schen Muse war ihm von der einen Seite so fern ge-

blieben, als Jenem von der anderen. Es scheint dem Franzosen unmöglich, über Musik zu peroriren, ohne vermöge allerhand deliciöser Harmonien auf den „Schwan von Pesaro", oder andere derartige modern mythologische Steckenpferde zu reiten zu kommen.

Weit richtiger scheinen wir Deutschen sofort das eigenthümliche Wesen dieser französischen Opernmusik verstanden zu haben, und ich berufe mich hierfür auf den Vergleich der Erfolge der „Stummen von Portici" und des „Tell" bei uns. Wer das Erscheinen der ersteren Oper auf den deutschen Theatern erlebt hat, weiß von dem ganz erstaunlichen Eindrucke davon zu berichten, während es mit dem „Tell" nie recht gehen wollte, und dieser sich mehr der italianisirenden Sänger, als dem lebhaften Gefallen des Publikums an dem Werke selbst zu Liebe aufrecht erhalten hat. Dagegen überraschte die „Stumme" sofort als etwas vollständig Neues: ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war nie dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspieles, und namentlich eben auch dem tragischen Ausgange, versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisirt, daß es immer „gut" ausgehen mußte: kein Komponist hätte es gewagt, die Leute mit einem schließlichen traurigen Eindrucke nach Hause zu schicken. Als Spontini uns in Dresden seine „Vestalin" aufführte, war er außer sich darüber, daß wir die Oper, wie dieß überall in Deutschland geschieht, mit der immerhin vor dem Tode bewahrten Julia auf dem Begräbnißplatze ausspielen lassen wollten: die Dekoration mußte wechseln, der Rosenhain mit dem Tempel der Venus erscheinen, Priester und Priesterinnen des Amor mußten das glückliche Paar zum Altare geleiten: „Chantez! Dansez!" Anders durfte es nicht sein. Und anders war es nie bei einer Oper hergegangen: soll schon die Kunst im Allgemeinen „erheitern", so war dieß der Oper ganz besonders aufgegeben. Als seiner Zeit der Dresdener Hoftheater-Generaldirektor mit dem traurigen Ausgange meines „Tannhäuser" unzufrieden war, berief er sich auf K. M. v. Weber, der das doch besser verstanden und seine Opern immer „befriedigend" ausgehen gelassen habe. —

In gleicher Weise wirkte die „Stumme“ aber von jeder Seite her überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein drastisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duetten in dem gewohnten Opern-Sinne kaum mehr wahrnehmbar waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte, jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten; es war immer solch' ein ganzer Akt, mit all' seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß. Man fragt sich: wie kam Auber zu solch' einem Operntexte? Scribe hat nie vor- oder nachher etwas Ähnliches zu Stande gebracht, obwohl der ungeheure Erfolg schon dazu anfeuerte, hierauf zu sinnen. Wie gequält und unfrei geriethen ihm dagegen die Operntexte für Meyerbeer, wie matt und effektlos fiel schon sogleich der nächste, eben des „Tell“, für Rossini aus! Welche günstige Einwirkung hier stattgefunden hat, ist schwer sich deutlich zu machen: es muß etwas Besonderes, fast Dämonisches dabei im Spiele gewesen sein. Gewiß ist es, daß nur eben dieser Auber eine solche Musik dazu schreiben konnte, die rechte, einzige Musik, wie sie Rossini mit seiner unbehilflich breiten, altmodisch italienischen Quadrat-Struktur, die uns in seiner „Opera seria“ (Semiramis, Moses u. A.) zur Verzweiflung treibt, unmöglich hervorbringen konnte. Denn das Neue in dieser Musik zur „Stummen“ war diese ungewohnte Konzision und drastische Gedrängtheit der Form: die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los; von ihnen zu den Chorensemble's ging es wie im Sturme über; und mitten im Chaos der Wuth plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit, oder erneute Aufrufe; dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl, und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst, oder ein ganzes Volk seine Gebete lispelnd. Wie dem Süjet am Schrecklichsten, aber auch am Zartesten nichts fehlte, so ließ Auber seine Musik jeden Kontrast, jede Mischung in Konturen und in einem Kolorit von so drastischer Deutlichkeit ausführen, daß man sich nicht entsinnen konnte, eben diese Deutlichkeit je so greifbar wahrgenommen zu haben; man hätte fast wirkliche Musik-Bilder vor sich zu sehen geglaubt; und der Begriff des Pittoresken in der Musik konnte hier leicht einen fördernden Anhalt finden, wenn er nicht dem bei weitem zutreffenderen der glücklichsten theatralischen Plastik zu weichen gehabt hätte.

Der Eindruck dieses Ganzen warf damals bei uns Alles um. Wir kannten zuletzt die französische Oper nur aus den Produkten der „Opéra comique". Soeben war es Boieldieu gewesen, welcher mit seiner „weißen Dame" uns heiter und sinnig erfreut hatte; Auber selbst war uns auf das Angenehmste durch seinen „Maurer und Schlosser" unterhaltend geworden: die Pariser „große Oper" theilte sich uns immer nur noch in dem pathetischen Pompe der „Vestalin" oder des „Ferdinand Cortez" von Spontini mit, und erschien uns, Alles in Allem, mehr italienisch als französisch, wie denn auch neuerdings die von dem gleichen Institute uns zukommende „Belagerung von Korinth" Rossini's zu sagen schien, daß dieses seriöse lyrische Theater Frankreichs wohl immer dem Ausländer, heiße dieser nun Gluck oder Piccini, oder neuerer Zeit Spontini oder sogar Rossini, angehören sollte. Hier herrschte Steife und Frost; in das Volk drang nichts davon, und neben der Spontini'schen Prachtoper konnte sich die heimische deutsche Oper aus ihren kümmerlichen Ansätzen unbehindert zu der Höhe, welche sie durch Weber's herrliche Musik erreichte, emporarbeiten. Nur ein Versuch, das Gebiet jener „großen Oper" selbst zu beschreiten, mislohnte sich; in seiner „Euryanthe" ließ Weber den Dialog fallen, führte dagegen das Rezitativ ein, verbannte die volksthümliche Liedweise, und ergänzte nach jeder Seite hin das pathetische Ensemble. Hiergegen blieb das Publikum entfremdet, und nicht näher trat ihm diese edle Weber'sche Musik, als etwa die Spontini'sche Oper selbst: der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Vorsichtig wehrte Marschner der Versuchung des Ehrgeizes, dem Beispiele seines Meisters nachzugehen; mit Glück griff er zu der volksthümlicheren, aus Musikstücken und dialogischen Scenen gemischten, sogenannten „romantischen" Oper zurück: „der Vampyr" und der „Templer" behaupteten sich vortheilhaft auf den Theatern.

Aber dieß hörte nun plötzlich auf, als die „Stumme" kam. Hier war eine „große Oper", eine vollständige fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik: aber von Steifheit, hohlem Pathos, oberpriesterlicher Würde und all' dem klassischen Kram keine Spur mehr; heiß bis zum Brennen, und unterhaltend bis zum Hinreißen. Der deutsche Musiker brummte verdrießlich. Was sollte er mit dieser Musik anfangen? Spektakelmusik,

Lärmen und Skandal! — Es kam aber sehr viel Zartes darin vor? Und Alles klang so auffallend gut, wie man es von einem Orchester im Theater in dieser Weise noch gar nicht gehört hatte? — Am Ende war es doch nur Rossini'sche Musik, denn Rossini schoben wir nun einmal Alles in die Schuhe, was wie verführerische Melodie klang. Gewiß war Rossini der Vater der modernen Opernmelodie: aber was dieser Auber'schen Musik zur „Stummen" ein so eigenthümliches Gepräge der konzisesten Drastik gab, das konnte Jener selbst nicht auffinden und nachmachen. Unseren Komponisten wäre es schrecklich gewesen, nur daran zu denken, solch' eine Musik nachmachen zu wollen. Aber mit der deutschen Oper ging es auf einmal auch ganz und gar nicht mehr: das war das Andere, was zu beachten war. Vor Allem gerieth Marschner in zunehmende Konfusion: keine Oper wollte ihm mehr zuschlagen, bis er endlich doch auf den Gedanken gerieth, es einmal ganz heimlich mit solch' einer gehörigen Stretta „à l'Italiana" zu versuchen, was ich zu seiner Zeit in einer, andererseits recht grund-deutsch sein sollenden Oper, „Adolph von Nassau", mit erlebte. Von den schließlich doch unternommenen, aber als vergeblich sich erweisenden Versuchen, es dieser bösen „Stummen" nachzumachen, war man nämlich auf die Beachtung des anderen Poles unseres grassirenden Opernwesens, auf die neuere italienische Oper Donizetti's und Genossen gerathen, da diese geschmeidigeren Herren der Auber'schen Faktur leichter nachgegangen waren, und sie namentlich den Stretta's ihrer Finale's recht hinreißende Allüren zu geben verstanden. Aber das wollte Alles nichts helfen: der Deutsche blieb, trotz „sizilianischer Vespern" und anderer Mordnächte, durchaus ungeschickt, der neuen „Furia" es nachzumachen.

Der „Stummen von Portici" es nachzumachen, blieb aber Allen, Italienern wie Franzosen, ja ihrem eigenen Autor, vollständig verwehrt. Und dieß ist das besonders Beachtungswerthe, daß diese „Stumme" wirklich als ein ganz vereinzeltes Moment, nicht nur in der Geschichte der französischen Opern-Musik, sondern auch in der des Kunstschaffens Auber's selbst zu erkennen ist.

Versuchen wir die Vereinzeltheit dieses Werkes, welche sich auch als Unnachahmlichkeit betrachten ließe, uns zu erklären, so müssen wir finden, daß hier ein gewisser Exzeß stattfand, welcher

nur dem französischen Geiste möglich war, und auch dieses nur einmal.

Gewiß bietet uns die Auber'sche Partitur manche Vorzüge und wirksame Neuerungen, welche seitdem zum Gemeingut aller, namentlich der französischen Opernkomponisten geworden sind: hierzu gehört vor Allem die glänzende Instrumentirung, das prägnante Kolorit, die Sicherheit und Keckheit in den Orchestereffekten, worunter z. B. auch seine vorher so gewagt erscheinende Behandlung der Streichinstrumente, namentlich der Violinen zu zählen ist, denen er jetzt in Masse die verwegensten Passagen zumuthete. Rechnen wir zu diesen einflußreichen Neuerungen noch des Meisters drastische Gruppirung des Chor-Ensemble's, welches er fast zum allerersten Male als wirklich handelnde, uns ernstlich interessirende Masse sich bewegen läßt, so führen wir im Betreff der inneren Struktur seiner Musik noch ganz besondere Eigenthümlichkeiten in der Harmonisation und selbst der Stimmführung an, welche wirklich als eine Bereicherung der Mittel zu treffender Charakterisirung im dramatischen Sinne von Auber, wie von seinen Nachfolgern, festgehalten und weiter benutzt worden sind. Auch darf im gleichen Sinne noch die feine Aufmerksamkeit erwähnt werden, welche der Meister stets dem scenischen Vorgange zugewendet hält, in welchem ihm nichts entgeht, was er für das ein- oder ausleitende Orchesterzwischenspiel, welches sonst aus banalen Gemeinplätzen bestand, in sinniger Weise zu fesselnden musikalischen Bildern zu verwerthen weiß. Die ungemeine, fast heiße Wärme, welche Auber dießmal durch seine Musik wie in glühendem Flusse zu erhalten wußte, blieb aber eine Eigenthümlichkeit dieses besonderen Werkes, deren er sich später nie wieder bemächtigen konnte: wir müssen annehmen, er stand hier im Zenith seiner Begabung, seiner ganzen Natur. Nur ist es auffallend, daß diese Wärme, da sie sich selbst als solche nie wieder bei ihm zeigt, nicht eigentlich in seiner künstlerischen Natur selbst ihren Herd haben konnte. Fand zu ihrer Neubelebung Auber nie wieder ein so ungemein anregendes Süjet, wie das dieser „Stummen", so ist es doch mehr als verwunderlich, daß sie auch in dem Künstler so gänzlich erkaltete, und nie auch nur als etwa bloß schlummernd sich verrieth.

Ein musikalisches Witzblatt theilte kürzlich ein anekdotisches Gespräch des hochbetagten Greises mit, in welchem er sich dahin

äußerte, die Musik sei für ihn bis zu seinem fünfunddreißigsten Jahre eine Geliebte, von da an aber seine Frau gewesen; womit er zu verstehen geben wollte, daß er seitdem zu seiner Kunst in ein kühles Verhältniß getreten sei. Auber war bereits stark über jenes von ihm angenommene Alter der Jugendliebe hinaus, als er die „Stumme“ schrieb: sehr charakteristisch wäre es, wenn er den hervorragenden Werth gerade dieser Arbeit später in der Art unterschätzte, daß er die Zeit ihrer Abfassung bereits in die Periode seines Erkaltens setzen zu müssen glaubte. Das Urtheil Auber's über sich selbst würde, bei der Richtigkeit dieser letzteren Annahme, in auffallender Weise mit jener geringschätzigen Ansicht seiner Landsleute, von welcher ich die anfänglich berichtete verwunderliche Erfahrung machte, übereinstimmen. Ich überzeugte mich mit der Zeit wirklich auch immer mehr davon, daß die Beachtung, welche sich in Paris dem so ungemein produktiven Komponisten für die Dauer zugewendet erhielt, nur seinen Arbeiten für die „Opéra Comique“ galt, wogegen man sein zeitweiliges Erscheinen auf der großen Oper immer mehr nur als eine Verirrung auf ein ihm ungehöriges Gebiet ansah, welche ihm, aus Rücksicht auf seine sonstigen Verdienste, eben nur etwa zu verzeihen wäre. Wirklich fühlte sich Auber, wie alle seine Opernkomponirenden Landsleute, eigentlich nur auf jener, dem Pariser Geschmacke einzig recht vertrauten, bescheidenen lyrischen Bühne zu Hause, und hier ist er aufzusuchen, wenn er in seinem natürlichen Elemente erkannt werden soll. Aber hier zeigt es sich denn nun, warum dieser französische Meister uns Deutschen unnachahmbar, ja in Wahrheit einflußlos auf uns, selbst da blieb, wo er uns wirklich unwiderstehlich hinriß.

Zunächst bestätige ich aus meiner Erfahrung, daß die alsbald der „Stummen“ nachfolgenden Opern Auber's, welche jetzt mit außerordentlicher Spannung erwartet wurden, auf uns in Deutschland einen auffällig niederschlagenden Eindruck machten. Sehr hübsche Sachen waren in der „Braut“; aber die glaubten wir alle schon zu kennen; wir wollten große Emotionen. Da erschreckte uns die Groteske des „Fra Diavolo“. Ihm folgte Vieles, auch wieder „große“ Opern, darin viel theatralisch-musikalisches Geschick, offenbar Witziges, besonders Lustiges: aber Alles kalt, gleichgiltig lassend. Dagegen glaubten wir fast, Vieles, was uns in der „Stummen“ angeregt hatte, in Herold's

„Zampa“ weiter kultivirt anzutreffen, was dieser sonderbaren, romantisch sich gebärdenden musikalisch-theatralischen Farce eine fast in das Ernste gehende Beachtung bei uns zuwendete. Nun fiel es auf, daß die Pariser wiederum diesen „Zampa“ seinem Autor nur gering anrechneten, wogegen sie dessen, von aller romantischen Färbung frei gelassenen „Pré aux clercs“, welcher uns grenzenlos langweilte, einzig goutirten, und es damit in diesen letzten heutigen Tagen bis zu einer „tausendsten“ Aufführung zur Feier der Wiedergeburt der Künste in dem halb ausgebrannten Paris brachten. Warum wir nun mit diesem Genre, auf welches schließlich auch Auber sich einzig wieder beschränkte, da er uns außerdem kalt ließ, auch als Vorbild einer immerhin auffälligen Sicherheit, ja, streng genommen, Korrektheit seines Styles, nichts anzufangen wußten, sollte mir recht erklärlich werden, als ich dasjenige Element, was uns in seiner melodischen und rhythmischen Eigenthümlichkeit so unwillkürlich abstieß, in dem des Pariser Lebens selbst wieder auffand. Der sonderbar regelmäßige Bau dieser ganzen komischen Opernmusik, namentlich wenn sie als lustiges Orchester die theatralischen Ensemble's belebt und zusammenhält, hatte uns längst auf die Struktur des Contretanzes aufmerksam gemacht: wohnten wir einem unserer ehrbaren Bälle bei, auf welchen die eigentliche Quintessenz einer Auber'schen Oper zur Quadrille aufgespielt wurde, so ging es uns plötzlich auf, was diese sonderbaren Motive und ihr Wechsel zu bedeuten hatten, wenn man alles bei seinem Namen: „Pantalon“, „En avant deux“, „Ronde“, „Chaîne anglaise“, und ähnlich ausrief. Aber gerade die Quadrille war uns langweilig, und deßwegen langweilte uns auch die ganze komische Opernmusik; wie konnten, so frug man sich, die lustigen Franzosen daran sich amüsiren? Das war es aber eben: wir verstanden diese Pariser Opern nicht, weil wir den Pariser Contretanz nicht zu tanzen verstanden; wie sich dieß versteht, das erfahren wir aber auch in Paris nur, wenn wir dahin sehen, wo das „Volk“ tanzt. Und da gehen uns nun allerdings die Augen auf: wir begreifen plötzlich Alles, und namentlich auch Das, warum wir mit der komischen Oper von Paris nichts zu thun haben konnten*).

*) Dieß ist endlich doch auch Herrn von Flotow geglückt,

Ich entsinne mich nicht, daß dieser „Cancan“-Tanz des Pariser Volkes als das Material für die zutreffendste Erklärung des französischen, oder vielleicht besser: gallisch-romanischen Charakters der Pariser Bevölkerung aufgegriffen und verarbeitet worden sei. Uns muß dünken, daß der Grundzug desselben hierdurch mit überzeugender Plastik vor uns hingestellt werden könnte, namentlich wenn wir hiermit die Beziehungen der Nationaltänze anderer Völker zu dem Charakter derselben zusammenstellen, wobei es nicht schwer fallen dürfte, den Spanier aus seinem „Fandango“, den Neapolitaner aus seiner „Tarantella“, den Polen aus seinem „Mazurek“, wohl auch den Deutschen aus seinem „Walzer“ u. s. w. sich zu einer recht entsprechenden Vorstellung zu bringen. Im Bezug auf den Pariser „Cancan“ fühle ich mich nicht berufen, auf eine solche Darstellung, wie ich sie etwa Herrn K. Gutzkow zur unterhaltenden Aufgabe stellen möchte*), einzugehen; die Studien hierzu sind außerdem in neuerer Zeit besonders erleichtert, da man sie jetzt vom Parterre unserer deutschen Hoftheater aus machen kann, auf deren Bühnen dieser Tanz kunstgerecht produzirt wird.

Was dagegen den von uns besprochenen französischen Meister betrifft, so muß ich jetzt die anscheinend sehr gewagte Behauptung aufstellen, daß Auber befähigt wurde, eine „Stumme von Portici“ zu schreiben, weil er dieses merkwürdige Produkt unserer Civilisation, den Pariser, bei seiner Wurzel faßte, und von da aus ihn zu der ihm möglichen höchsten Glorie erhob, wie die Revolution den Cancan-tanzenden Gamin auf die Barrikade schwang, um ihn dort, in die Tricolore drappirt, keck die mörderische Kugel herausfordern zu lassen.

Ich sagte, diese Befähigung erwuchs Auber aus dem Zurückgehen auf die Wurzel des eigentlichen Volksgeistes, welche für ihn hier in dem Tanze und der Tanzweise seines Volkes vorlag: kein anderer französischer Komponist konnte in Wahrheit sich rühmen, ein Mann des Volkes zu sein, wie er; und hierin liegt

---

allerdings erst als diese komische Opernmusik bis zur äußersten Trivialität herabgekommen war, — was wiederum ein sonderbares Licht auf den Goût unserer kunstsinnigen Kavaliere wirft.

*) Da dieses Gebiet nicht bis zur Antike oder der Renaissance abführt, dürfte er hierfür auch ohne Anleitung durch Professor Lübke sich zurecht finden können.

zugleich Das, was ihn so lebendig von allen seinen Vorgängern unterscheidet. Während alle schönen Künste, mit ihnen Litteratur und Musik, dem französischen Volke von oben herab, wie ein Kostüm, aufgelegt, das Theater in die Fürsorge einer versteifenden Konvention, und somit auch die theatralische Musik unter der Obhut der verfeinernden Eleganz gestellt waren, erschien uns das französische Wesen in einem durchaus anderen Lichte, als wir es seit diesen Revolutionen kennen gelernt haben, die uns die Wurzeln des Pariser Volkslebens bloßlegten. Nicht eher, als bis Auber, ebenfalls von seinem Standpunkte der jetzt allgemein depotenzirten altfranzösischen Bildung ausgehend, auf diese Wurzel traf, erweckte in ihm sich musikalische Produktivität überhaupt. Wirklich erschien sein Talent ursprünglich besonders schwächlich; erst sehr spät wagte er sich als Komponist hervor, und erlitt mit seinen ersten Opern wiederholte Niederlagen; Alles erschien an ihnen unbedeutend. Fast dünkt es uns, daß dieß dasjenige Lebensalter bei ihm erfüllte, in welchem er, nach seinem lächelnden Ausspruche, die Musik als Geliebte begehrte. Mochte dies ihm eine innere Versenkung gekostet haben, jetzt endlich machte er sein ungemein klug und lebhaft um sich blickendes Auge weit auf, und da sah er sein Pariser Volk und horchte auf die Weisen, zu denen es tanzte. Jetzt kam ihm die Musik an, nach welcher er die ganze Welt tanzen zu lassen unternehmen konnte: vielleicht mag ihm das, nach den Aufregungen der vergeblichen Liebeswerbungen, wie ein kühles Vergnügen vorgekommen sein, welches er mit ironischem Händereiben jetzt sich und seiner „Frau" machte.

Worin nun dieses „kühle Vergnügen" bestand, müssen wir uns, so traurig es ist, etwas deutlicher zu machen suchen, wenn wir den Charakter der sonderbaren Opernmusik, deren Erfinder Auber ist, uns erklären wollen. In diesem Betreff ist es noch nicht genügend beachtet worden, wie auffallend Auber's Musik von derjenigen Boieldieu's sich unterschied. Diese letztere, welche in der „weißen Dame" sich sogar mit einem Anfluge sinniger Romantik schmücken konnte, ist für ihren Charakter am deutlichsten nach dem „Jean de Paris" zu erkennen. Bis hierher ist der Franzose „galant", und die Gesetze der Galanterie geben ihm zugleich die Gesetze für das Anmuthige wie Anständige, selbst für die vergnüglichste Kunst, als welche er stets die Musik

betrachtet. Ist die Kunst, im gemeinsten wie im erhabendsten Sinne, als ein Spiel zu betrachten, so spielte der Franzose, im Leben wie in der Kunst, unter den Gesetzen der Galanterie mit der ritterlichen Liebe, dieser Liebe mit dem Ehrenpunkte, für welchen der Kavalier spielend sein Leben einsetzte. Die galante Musik fand in den Chansons vom „Troubadour", sowie in den Weisen der französischen Hoftänze, ein wohl geeignetes rhythmisch-melodisches Element zur Kultur, und Keiner wußte dies eben anmuthiger auszubilden, als schließlich Boieldieu. Doch wie nun die Sitte der Galanterie im französischen Leben verblaßte und zum grämlichen Schatten mit frömmlerischem Heiligenscheine ward, machte sich hiergegen das neue Lebensgesetz geltend, dem fortan Alles, und namentlich auch die Kunst, dienen sollte. Dieß ist: das Amüsement. Jetzt herrschte der „Bourgeois", der für seine schwere Plage des Tages sich am Abend „amüsiren" wollte; die Freuden der Galanterie, selbst wenn sie für ihn besonders hergerichtet wurden, langweilten ihn; der Quell mußte nicht über, sondern unter ihm aufgesucht werden. Und da floß er, wie ihn bisher „die Götter gnädig mit Nacht und Grauen", die Pariser aber mit Esprit und Elégance bedeckt hatten. Auch diesem „Cancan" ist ein künstlerisches Element zu eigen: auch er ist ein Spiel mit der Liebe, aber nur mit dem realsten, vulgärsten Akte derselben. Ich entsinne mich in Paris eine ziemlich geistreiche Feder darüber in Eifer gesetzt gesehen zu haben, daß der Franzose seinen realen Nationaltanz mit solcher Scheu behandele, während wir in unseren großen Opernballeten alle anderen Nationaltänze mit größter Treue uns vorführen ließen. Hierbei wurde leider nicht beachtet, daß selbst im glühendsten spanischen Tanze doch nur die Liebeswerbung symbolisirt wird, während im Pariser Cancantanze sich der unmittelbare Akt der Begattung symbolisch vollzieht. Wie hierbei noch ein künstlerisches Element sich geltend machen könne, scheint schwer begreiflich; doch liegt es darin, daß auch mit dem Vorgange dieses Tanzes am Ende doch nur gespielt wird: nach dem gräulichsten Zappeln und Springen, mit welchem der Pariser sich des symbolischen Venus-Opfers erfreut, tritt er vom Tanze zurück, führt seine Dame mit fast alt-französischer Galanterie an ihren Platz, und traktirt sie mit Orgeade, ganz wie auf dem sittigsten Balle. Somit war auch diesem Tanze — künstlerisch beizukommen, und

Auber's Muse hat dieses Experiment mit verwunderlicher Genialität ausgeführt.

Erklärte nun Auber die anhaltende Periode dieser Ausführung für diejenige seines Lebens und Schaffens, in welcher er in ein kühleres Verhältniß zu seiner einstigen Geliebten, der Musik, getreten sei, so können wir dies wiederum recht wohl verstehen: denn offenbar verschmähte ihn die Geliebte, als er nach den Gesetzen der Galanterie um sie warb, wogegen sie nun, da er sie nach den Gesetzen des Pariser „mariage de raison" kurzweg geheirathet hatte, ihm einfach pariren mußte. Worin nun der Gehorsam der Pariser Frau besteht, lernt man an den jetzigen Sitten der Weltbürgerstadt ebenfalls erkennen. Ohne „amour" thut es der Franzose nicht; aber er befriedigt ihr Bedürfniß nach der Art des Cancan's. Ein oft variirtes Süjet der beliebtesten Theaterstücke ist es, daß eine anständige, aber von ihrem Gemahle vernachlässigte Frau, von verlorenen Mädchen des Volkes sich deren Manieren, und namentlich den Cancantanz, einstudiren läßt, welche sie nun völlig kunstgerecht vor ihrem Manne produzirt, wodurch dieser sogleich unwiderstehlich sich zu seinem Weibe hingezogen fühlt. Wenn ich daher glauben muß, daß Auber in ein ungefähr ähnliches Verhältniß zu seiner nun geehelichten früheren Geliebten, der Musik, trat, so können wir uns jetzt die eigenthümlichen Produkte dieser Ehe als sonderbare, formell legitime Bastarde erklären. Sie sind fast metaphysische Erzeugnisse, und beinahe merkt man ihnen die Natur der Mutter, der Musik, gar nicht an. So seltsam dieß lautet, kann man diese so lange befruchtete Nachkommenschaft, wie sie uns in der starken Anzahl der Auber'schen Opern vorliegt, kaum eigentlich zur Musik rechnen. In Wahrheit rechnete sich Auber auch selbst gar nicht zur Musik. Mit der, nur einem französischen Gouvernement zuzutrauenden Stupidität, ward er zum Direktor des Konservatorium's der Musik ernannt: da saß er in der Ehrenloge, wenn man unten im Saale eine Beethoven'sche Symphonie spielte, und wandte sich zu seinem Gaste mit lächelnder Verwunderung: „Verstehen sie etwas davon? Je n'y comprends mot!" — Ich finde dieß vortrefflich. Ungefähr so auch ließ sich Rossini gegen seine Pariser Anbeter vernehmen, wenn sie ihn als Hohenpriester der Musik begrüßten. Hierin liegt eben Großartigkeit der ganzen Natur, eine immer seltener werdende

Wahrhaftigkeit, wie sie wiederum nur Denjenigen zu eigen sein kann, welche sich in Dem, was sie sind, sollte dieß auch gerade nicht einer erhabenen Sphäre angehören, sicher und ganz fühlen, und daher selbst der wohlmeinendsten Konfusion über sich ruhig wehren können.

Und diese Sicherheit und Ganzheit war Auber in einem hohen Grade zu eigen. Nichts brachte ihn in Pathos; er wies auf den Ouvrier in der Blouse: „voilà mon publique“. Im Jahre 1860 traf ich öfter im Café Tortoni beim Gefrorenen mit ihm zusammen: er trat dann immer um Mitternacht ein, wenn er aus der großen Oper kam, deren dreihundert- und vierhundertsten Aufführungen er regelmäßig auf seinem Logenplatze, man sagte mir: meistens schlafend, beiwohnte. Immer freundlich und vergnügt aufgelegt, erkundigte er sich nach der Angelegenheit des „Tannhäuser“, welche damals einigen Lärmen in Paris machte: besonders interessirte es ihn zu hören, ob darin auch etwas zu sehen sein würde. Als ich ihm einiges vom Süjet meiner Oper mittheilte, rieb er sich lustig die Hände: ah, il y aura du spectacle; ça aura du succès, soyez tranquille! Von seinem neuesten Werke, la Circasienne, einem ungemein kindischen, im Hinblick auf den greisen Autor kaum begreiflichen, läppischen Machwerke, wollte er nicht von mir reden hören: „ah, laissons les farces en paix!“ Dagegen rieb er sich mit äußerster Vergnüglichkeit die Hände und blitzte mit den lustigen Augen aus dem dünnen Kopfe heraus, als ich ihm von dem Eifer berichtete, mit welchem ich einst als Magdeburger Musikdirektor seine Oper „Lestocq“ aufgeführt hätte. In Wahrheit hatte ich mir mit dieser, in ihrer Art wirklich wunderhübschen Oper, ganz besondere Mühe gegeben: da ich es namentlich darauf absah, Alles was darin den Geist der „Stummen“ zurückrufen konnte, zur rechten Wirkung zu bringen, verstärkte ich durch eine kräftige Anzahl von Militärsängern das russische Bataillon, welches auf der Scene zur Unterstützung einer Revolution geworben wurde, zu einer ansehnlichen, namentlich unseren Theaterdirektor erschreckenden Masse, und erzielte hiermit einen ganz gewaltigen Effekt. Bei uns gefiel auch die Oper sehr, und ich glaube, mit Recht: daß sie in Deutschland, neben den immer stärker grassirenden Plattitüden und Grotesken Adam's und Genossen, sich nicht erhielt, blieb mir nicht verwunderlich; daß sie aber auch in Paris dem

„Pré aux clercs“, und anderen wohl konservirten Schätzen dieser Art, nicht hatte Stand halten können, begriff ich weniger, und beklagte mich nun darüber bei Auber. Da lächelte er denn wieder schalkhaft: „que voulez-vous? C'est le genre!“ — Was er schließlich von meinem „Tannhäuser“ gehalten hat, habe ich nicht erfahren: ich nehme an, er verstand „kein Wort davon“! —

Wenn ich mir die Physiognomie dieses wunderlichen Greises, der, wie mir versichert wurde, in vielen Stücken den jüngsten Mann überbieten konnte, noch jetzt zurückrufe, muß ich mich immer wieder fragen: wie war es möglich, daß Dieser die „Stumme von Portici“ schrieb? In keinem Theile seines Wesens kam ein Merkmal von eigentlicher Kraft zum Vorschein, noch weniger von Feuer; vielmehr einzig Zähigkeit und fast erschreckende Dauer unter der Pflege und dem Schutze einer cynisch-vergnüglichen Kälte. Diese Kälte war nun jedenfalls auch der Hauptzug seiner vielen, immer gleichartigen Opernmusik, wodurch diese schließlich jedes Einflusses auf uns Deutsche verlustig ging: sie ist aber ein Hauptzug aller französischen theatralischen Kunst, von Racine bis Scribe, ja, ich glaube auch aller sonstiger Produktionen auf dem Felde irgend welcher anderen Kunst. Der Franzose scheint sich mit dem Genius der Kunst, der ihn nie zu voller gegenseitiger Liebesdurchdringung beglücken will, „arrangiren“ zu müssen, ungefähr wie Auber sich eben mit der Musik zu arrangiren hatte. Das Verhältniß bleibt kalt, und woher es einen Anschein von Wärme zu gewinnen hat, glauben wir an dem Quelle der Berauschung für die Auber'sche Muse nachgewiesen zu haben: eine latente Scheußlichkeit, in deren eleganter Überkleidung eben die merkwürdige Kunst besteht, welche alle Welt über die Basis der Obscönität zu täuschen berechnet ist. Daher nun die auffallende und fast stylistisch erscheinende Glätte, durch deren Spiegel nur der sympathisch eingeweihte Pariser selbst auf den, für ihn schließlich einzig interessanten, Untergrund blicken kann; diesen endlich auch noch ganz plump und frech an den Tag zu legen, mußte der Anreiz für Auber's Nachfolger bleiben: Auber sollte seine ganze künstlerische Mühe für vergeblich halten, als er auf jenem so zierlich verdeckten Schmutze jetzt Jacques Offenbach sich behaglich herumwälzen sah. „Fi donc!“ mochte er sich sagen; bis die deutschen Hoftheater

kamen, und sich das Ding für ihr Behagen zurecht machten. Da ist denn nun allerdings Wärme; die Wärme des Düngerhaufens: auf ihm konnten sich alle Schweine Europa's wälzen. Aber der wunderlich kühle Greis, der nun neunundachtzig Jahre ausgehalten, schloß jetzt sein Auge, und im letzten Todeskampfe tauchte ihm wohl wieder seine „Stumme von Portici" auf, die jetzt in den Straßen von Paris in nackter Wirklichkeit, wenn auch mit wunderlichen Variationen, zur Aufführung zu kommen schien.

Immerhin haben wir es uns noch klar zu machen, wie dieser, seinem Wesen nach so von uns erkannte, seltsame Künstler die Begeisterung gewann, ohne welche ein Werk, wie die „Stumme", unmöglich geschaffen werden konnte. Ich glaube, wir dürfen die Erklärung dieses Phänomen's in dem „Fi donc!" suchen, welches wir vorhin dem Meister mit großem Rechte unterlegten. Der eigenthümliche Geist der Pariser Kultur hat dem Franzosen ein gewisses hitziges Ehrgefühl erweckt, welches sich bis zum Schäumen verletzt fühlt, wenn es an Das, was es kunstvoll verdeckt, unzart erinnert wird; man hat gefunden, daß es einem Franzosen häufig schwer fällt, sich von selbst eines gegebenen Versprechens zu erinnern: wüthend aber wird er, wenn er von uns daran erinnert wird; der Vergnüglichste läßt es dann leicht zum Blutvergießen kommen. So spottet der Franzose gern selbst über seine eigenen Laster und Schwächen, aber er geräth außer sich, wenn er von Anderen daran gemahnt wird. Wir haben nun zu wiederholten Malen an den politischen Katastrophen des Landes, wie sie sich jedesmal durch den Geist der Pariser Bevölkerung vollzogen, erlebt, daß dieser Geist es nicht vertragen konnte und wüthend aufbrauste, wenn ein Gouvernement, auf die wohlerkannten üblen Eigenschaften der Nation im pessimistischen Sinne spekulirend, ihm mit Hohn ein öffentliches Zeugniß seiner Verachtung ausstellte. Da war es, wie in der Juli-Revolution 1830 sich dieß am deutlichsten kundthat, nicht etwa nur, oder überhaupt der eigentliche Pöbel, sondern gerade der zartempfindliche Gebildete, welcher an der Spitze der sonst so stumpfsinnigen Bourgeoisie sich auf die Barrikade warf; hier, weniger in kriegerischer als wirklich mörderischer Aufgeregtheit, fand sich der reiche Banquier, der witzige Litterat, der Künstler, und jedenfalls auch der Akteur der großen Oper mit

dem eigentlichen Cancantänzer des Volkes zusammen; persönliche Bravour ward die Losung, und wie der galante Kavalier einst für den zweifelhaften Ehrenpunkt seiner Treue das Leben keck daran setzte, so zeigte sich hier eine ganze Bevölkerung erhitzt, ihrem Gouvernement das Recht zu ihrer Beschimpfung zu bestreiten.

Die Pariser Juli-Revolution nahm sich in den Augen der Völker ganz so sympathisch aufregend aus, als die „Stumme von Portici" zuvor in den Theatern dieß gethan hatte; gerade auch denselben Schrecken verbreiteten Beide unter den Anhängern der verschiedenen Legitimitäten. Diese Oper, deren Aufführungen selbst Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatralische Vorläufer der Juli-Revolution erkannt, und selten stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltereignisse in einer genaueren Beziehung.

Ich erklärte vorher die „Stumme" als einen Exzeß ihres Autors; als ein Exzeß des Pariser Volksgeistes ward sehr bald auch die Juli-Revolution von den französischen Politikern, ja, genau genommen, von der ganzen Bevölkerung betrachtet. Als ich am Ende der dreißiger Jahre nach Paris kam, dachte man nicht mehr an die Juli-Revolution, ja die Erinnerung an sie degoutirte: die „Stumme" ward dann und wann als Lückenbüßer gegeben, und zwar in so vernachlässigter Aufführung, daß man mir von einem Besuche derselben abrieth. Sollte mich Auber amüsiren, so habe ich, sagte man mir, in den „Domino noir" oder die „Diamants de la couronne" zu gehen. In der hierin wie anderweitig sich aussprechenden Geringschätzung ihres so vorzüglich nationalen Opernkomponisten, schien sich ein nationaler Ekel vor sich selbst auszudrücken, welcher den französischen Geschmack ergriffen hatte, und ihn zu der geschlechtslosen italienischen Opernmuse hinzog, wie um in einem opiatischen Schönheitsrausche von gegenstandsloser Fadheit sich selbst aus dem Bewußtsein zu verlieren. — Die Februar-Revolution ging ohne Auber's Mitwirkung vor sich; dagegen begrüßte der Meister im höchsten Greisenalter den Empereur Louis Napoléon noch mit einem „premier jour de bonheur", dem ihn lächelnd bekomplimentirenden Souverain, vermuthlich mit seinem vergnügt ironischen Händereiben, den heutigen Abend als seinen „zweiten Glückstag" bezeichnend.

Für uns Deutsche blieb es anders: wirkliches Leben behielt bei uns nur die „Stumme von Portici". In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen, und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, daß unser ernsteres Urtheil anderer Seits sich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem großen Nachtheile bestechen und beirren ließ. Die aus einer unbefangenen Betrachtung jenes Werkes Auber's zu gewinnende Belehrung dürfte außerdem geeignet sein, uns zu wichtigen, gegenwärtig unserer Kunstkritik noch sehr fern liegenden Aufschlüssen über die wirklichen Faktoren eines dramatisch-musikalischen Kunstwerkes zu führen. Hierbei hätten wir immer nur noch von der Frage auszugehen, deren Beantwortung wir bisher bloß auf allgemeine, kulturpsychologische Erklärungsgründe beschränkten, nämlich: wie diesem, rein nur als Musiker betrachtet, so schwächlich begabten Talente eine Partitur von so unleugbaren, gewiß auch rein musikalischen Vorzügen gelang? Daß die Phantasie des Autors hier in eine Glühhitze gerathen war, wie vorher und nachher nie wieder, genügt als Erklärungsgrund gerade für die vorzügliche musikalische Konzeption nicht vollständig, und er wird sofort gänzlich entkräftet erscheinen, wenn wir uns fragen, wie Auber in diesem Zustande etwa eine Symphonie, oder eine Messe gerathen sein würde? — Die Aufschlüsse, auf welche ich hiermit hindeute, dürften uns, so dünkt mich, von diesem einen Punkte der Aufsuchung aus, leicht zu den unerwartetsten Berichtigungen unseres gewöhnlichen Urtheils über einen Kernpunkt der musikalischen Begabung, wie der musikalischen Konzeption führen: nämlich, sobald wir diese Untersuchung zunächst auf alle französischen Komponisten, wie Méhul und Cherubini, ja vorzüglich auch auf Gluck ausdehnten und uns dann verdeutlichten, was wir von der Musik dieser Meister wissen würden, wenn die dramatische Muse sie nicht inspirirt hätte. Versuchen wir es, uns selbst die Mozart'sche Musik vorzustellen, sobald wir aus ihr seine hauptsächlichen dramatischen Werke hinwegdenken, und beachten wir, daß ein so ganz musikerfüllter Tonsetzer, wie Weber, ohne seine Opern für uns kaum vorhanden wäre, so haben wir, mit dem höchsten Maaße gemessen, nur Bach und Beethoven vor uns,

um aus ihnen ein Wachsen der Musik ohne unmittelbare Befruchtung durch das Drama uns zu erklären. Wie gerade eine sehr tief eindringende Erforschung und Erklärung dieses Aus-sich-wachsens der Musik uns wiederum dem Drama, und zwar dem großen, allwahrhaftigen Drama zuführt, habe ich anderswo genügend zur Erwägung gegeben, und es diene hier der Hinweis darauf nur dazu, eine Grenzlinie zwischen den Schöpfungen des deutschen und des französischen Geistes zu ziehen, welche, wie fundamental sie dünken muß, dennoch viel häufiger bereits überschritten worden ist, als es manchem Dünkel den Anschein haben mag.

Gewiß ist es, daß wir des großen Eindruckes, welchen Auber's Hauptwerk auf uns Deutsche hervorbrachte, uns nicht zu schämen haben, und dagegen mit Bedauern auf die Franzosen blicken müssen, auf welche der gleiche Eindruck ein sehr unnachhaltiger war. Und so glaube ich, daß ich damals, vor dreißig Jahren, nicht Unrecht hatte, mich gegen die Pariser Kunstkritik für Auber zu ereifern. Der Gedanke durfte mir nicht ferne liegen, daß auf dem mit dieser „Stummen" eingeschlagenen Wege die große französische Oper zu einer wirklichen nationalen Blüthe gelangt sein würde, wogegen ich mir jetzt die Gründe davon zu erklären hatte, daß mein hieran sich knüpfender Wunsch für das Gedeihen jenes Institutes nicht in Erfüllung gehen konnte. Leider gelangen wir bei solchen Nachforschungen zu der Betrachtung, daß jede Nation etwas Grundschlechtes in sich hat: ein Überblick der Wirksamkeit des heutigen deutschen Theaters bringt uns zu der traurigen Erkenntniß dieses schlechten Grundzuges unseres nationalen Wesens; die Aufdeckung des gleichen verderblichen Charakters im französischen Wesen hat für uns leider noch das besondere schlimme Interesse, zu unserer Verzweiflung uns darüber zu belehren, daß eben auch von dorther, von wo Alles doch immer einzig einflußreich zu uns herüberkommt, keine Hoffnung mehr für uns übrig bleibt.

Und dieß sei für dießmal unser wehmütiger Abschied von Auber und seiner „Stummen", über welche ich mir bei Gelegenheit ein eingehenderes Urtheil noch vorbehalte. —

Beethoven.

(1870.)

Vorwort.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit fühlte sich gedrungen, auch seinerseits zur Feier des hundertjährigen Geburtstages unseres großen Beethoven beizutragen, und wählte, da ihm hierzu keine andere, dieser Feier ihm würdig dünkende Veranlassung geboten war, eine schriftliche Ausführung seiner Gedanken über die Bedeutung der Beethoven'schen Musik, wie sie ihm aufgegangen. Die Form der hieraus entstandenen Abhandlung kam ihm durch die Vorstellung an, er sei zur Abhaltung einer Festrede bei einer idealen Feier des großen Musikers berufen, wobei ihm, da in Wirklichkeit diese Rede nicht zu halten war, für die Darlegung seiner Gedanken der Vortheil einer größeren Ausführlichkeit zu gut kam, als diese bei einem Vortrage vor einem wirklichen Auditorium erlaubt gewesen wäre. Es ward ihm hierdurch möglich, den Leser durch eine tiefer gehende Untersuchung des Wesens der Musik zu geleiten, und dem Nachdenken des ernstlich Gebildeten auf diesem Wege einen Beitrag zur Philosophie der Musik zu liefern, als welcher die vorliegende Arbeit einerseits angesehen werden möge, während andererseits die Annahme, sie werde wirklich an einem bestimmten Tage dieses so ungemein bedeutungsvollen Jahres vor einer deutschen Zuhörerschaft als Rede vorgetragen, eine warme Be-

zugnahme auf die erhebenden Ereignisse dieser Zeit nahe legte. Wie es dem Verfasser möglich war, unter den unmittelbaren Eindrücken dieser Ereignisse seine Arbeit zu entwerfen und auszuführen, möge sie demnach sich auch dieses Vortheiles erfreuen, der größeren Erregung des deutschen Gemüthes auch eine innigere Berührung mit der Tiefe des deutschen Geistes ermöglicht zu haben, als im gewöhnlichen nationalen Dahinleben dieß gelingen dürfte.

Muß es schwierig dünken, über das wahre Verhältniß eines großen Künstlers zu seiner Nation einen befriedigenden Aufschluß zu geben, so steigert sich die Schwierigkeit dieser Aufgabe für den Besonnenen im allerhöchsten Grade, sobald nicht vom Dichter oder Bildner, sondern vom Musiker die Rede sein soll.

Daß der Dichter und der Bildner darin, wie beide die Begebenheiten oder die Formen der Welt auffassen, zunächst von der Besonderheit der Nation, welcher sie angehören, bestimmt werden, ist bei ihrer Beurtheilung wohl stets in das Auge gefaßt worden. Wenn bei dem Dichter sogleich die Sprache, in welcher er schreibt, als bestimmend für die von ihm kundzugebenden Anschauungen hervortritt, so springt die Natur seines Landes und seines Volkes als maaßgebend für die Form und die Farbe des Bildners gewiß nicht minder bedeutend in das Auge. Weder durch die Sprache, noch auch durch irgend welche Form der dem Auge wahrnehmbaren Gestalt seines Landes und Volkes hängt der Musiker mit diesen zusammen. Man nimmt daher an, die Tonsprache gehöre der ganzen Menschheit gleichmäßig zu, und die Melodie sei die absolute Sprache, durch welche der Musiker zu jedem Herzen rede. Bei näherer Prüfung erkennen wir nun wohl, daß von einer deutschen Musik, im Unterschiede von einer italienischen, sehr wohl die Rede sein könne, und für diesen Unterschied darf noch ein physiologischer nationaler Zug in Betracht genommen werden, nämlich die große Begünstigung des Italieners für den Gesang, welche diesen für die Ausbildung seiner Musik ebenso bestimmt habe, als der Deutsche durch Entbehrung in diesem Punkte auf sein besonderes, ihm eigenes Tongebiet gedrängt worden wäre. Da

dieser Unterschied das Wesentliche der Tonsprache aber gar nicht berührt, sondern jede Melodie, sei sie italienischen oder deutschen Ursprunges, gleichmäßig verstanden wird, so kann dieses, zunächst doch wohl nur als ein ganz äußerlich aufzufassendes Moment, nicht von dem gleichen bestimmenden Einflusse gedacht werden, als wie die Sprache für den Dichter, oder die physiognomische Beschaffenheit seines Landes für den Bildner: denn auch in diesen sind jene äußerlichen Unterschiede als Natur-Begünstigungen oder Vernachlässigungen wieder zu erkennen, ohne daß wir ihnen eine Geltung für den geistigen Gehalt des künstlerischen Organismus' beilegen.

Der Zug der Eigenthümlichkeit, durch welchen der Musiker seiner Nation als angehörig erkannt wird, muß jedenfalls tiefer begründet liegen, als der, durch welchen wir Goethe und Schiller als Deutsche, Rubens und Rembrandt als Niederländer erkennen, wenngleich wir diesen und jenen endlich wohl aus dem gleichen Grunde entstammt annehmen müssen. Diesem Grunde näher nachzuforschen dürfte gerade so anziehend sein, als dem Wesen der Musik selbst tiefer auf den Grund zu gehen. Was auf dem Wege der dialektischen Behandlung bisher noch als unerreichbar hat gelten müssen, möchte dagegen leichter sich unserem Urtheile erschließen, wenn wir uns die bestimmtere Aufgabe einer Untersuchung des Zusammenhanges des großen Musikers, dessen hundertjährige Geburtsfeier wir zu begehen im Begriffe sind, mit der deutschen Nation stellen, welche eben jetzt so ernste Prüfungen ihres Werthes einging.

Fragen wir uns zunächst nach diesem Zusammenhange im äußeren Sinne, so dürfte es bereits nicht leicht sein, einer Täuschung durch den Anschein zu entgehen. Wenn es schon so schwer fällt einen Dichter sich zu erklären, daß wir von einem berühmten deutschen Litteraturhistoriker die allerthörigsten Behauptungen über den Entwickelungsgang des Shakespeare'schen Genius' uns gefallen lassen mußten, so haben wir uns nicht zu verwundern, wenn wir auf noch größere Abirrungen treffen, sobald in ähnlicher Weise ein Musiker wie Beethoven zum Gegenstande genommen wird. Mit größerer Sicherheit ist es uns vergönnt, in den Entwickelungsgang Goethe's und Schiller's zu blicken; denn aus ihren bewußten Mittheilungen sind uns deutliche Angaben verblieben: auch diese decken uns aber nur

den Gang ihrer ästhetischen Bildung, welcher ihr Kunstschaffen mehr begleitete als leitete, auf; über die realen Unterlagen desselben, namentlich über die Wahl der dichterischen Stoffe, erfahren wir eigentlich nur, daß hier auffallend mehr Zufall als Absicht waltete; eine wirkliche, mit dem Gange der äußeren Welt- oder Volksgeschichte zusammenhängende Tendenz läßt sich dabei am allerwenigsten erkennen. Auch über die Einwirkung ganz persönlicher Lebenseindrücke auf die Wahl und Bildung ihrer Stoffe hat man bei diesen Dichtern nur mit der größten Behutsamkeit zu schließen, um es sich nicht entgehen zu lassen, daß diese nie unmittelbar, sondern nur in einem Sinne mittelbar sich äußerte, welche allen sicheren Nachweis ihres Einflusses auf die eigentliche dichterische Gestaltung unstatthaft macht. Dagegen erkennen wir aus unseren Forschungen in diesem Betreff gerade dieses Eine mit Sicherheit, daß ein in dieser Weise wahrnehmbarer Entwickelungsgang nur deutschen Dichtern, und zwar den großen Dichtern jener edlen Periode der deutschen Wiedergeburt zu eigen sein konnte.

Was wäre nun aber aus den uns aufbewahrten Briefen Beethoven's, und den ganz ungemein dürftigen Nachrichten über die äußeren Vorgänge, oder gar die inneren Beziehungen des Lebens unseres großen Musikers, auf deren Zusammenhang mit seinen Tonschöpfungen und den darin wahrnehmbaren Entwickelungsgang zu schließen. Wenn wir alle nur möglichen Angaben über bewußte Vorgänge in diesem Bezug bis zu mikroskopischer Deutlichkeit besäßen, könnten sie nichts Bestimmteres liefern, als was uns andererseits in der Nachricht vorliegt, daß der Meister die „Sinfonia eroica“ anfangs als eine Huldigung für den jungen General Bonaparte entworfen und mit dessen Namen auf dem Titelblatte bezeichnet hatte, diesen Namen aber später ausstrich, als er erfuhr, Bonaparte habe sich zum Kaiser gemacht. Nie hat einer unserer Dichter eines seiner allerbedeutendsten Werke im Betreff der damit verbundenen Tendenz mit solcher Bestimmtheit bezeichnet: und was entnehmen wir dieser so deutlichen Notiz für die Beurtheilung eines der wunderbarsten aller Tonwerke? Können wir uns aus ihr auch nur einen Takt dieser Partitur erklären? Muß es uns nicht als reiner Wahnwitz erscheinen, auch nur den Versuch zu einer solchen Erklärung ernstlich zu wagen?

Ich glaube, das Sicherste, was wir über den Menschen Beethoven erfahren können, wird im allerbesten Falle zu dem Musiker Beethoven in dem gleichen Verhältnisse stehen, wie der General Bonaparte zu der „Sinfonia eroica“. Von dieser Seite des Bewußtseins betrachtet muß uns der große Musiker stets ein vollkommenes Geheimniß bleiben. Um dieses in seiner Weise zu lösen, muß jedenfalls ein ganz anderer Weg eingeschlagen werden, als der, auf welchem es möglich ist, wenigstens bis auf einen gewissen Punkt dem Schaffen Goethe's und Schiller's zu folgen: auch dieser Punkt wird sich gerade an der Stelle verwischen, wo dieses Schaffen aus einem bewußten in ein unbewußtes übergeht, d. h. wo der Dichter die ästhetische Form nicht mehr bestimmt, sondern diese aus seiner inneren Anschauung der Idee selbst bestimmt wird. Gerade aber in dieser Anschauung der Idee liegt wiederum die gänzliche Verschiedenheit des Dichters vom Musiker begründet; und um zu einiger Klarheit hierüber zu gelangen, haben wir uns zuvörderst einer tiefer eingehenden Untersuchung des berührten Problem's zuzuwenden. —

Sehr ersichtlich tritt die hier gemeinte Diversität beim Bildner hervor, wenn wir ihn mit dem Musiker zusammenhalten, zwischen welchen beiden der Dichter in der Weise in der Mitte steht, daß er mit seinem bewußten Gestalten sich dem Bildner zuneigt, während er auf dem dunklen Boden seines Unbewußtseins sich mit dem Musiker berührt. Bei Goethe war die bewußte Neigung zur bildenden Kunst so stark, daß er in einer wichtigen Periode seines Lebens sich geradesweges für ihre Ausübung bestimmt halten wollte, und in einem gewissen Sinne Zeit seines Lebens sein dichterisches Schaffen als eine Art von Auskunftsbestrebung zum Ersatz für eine verfehlte Malerlaufbahn ansehen mochte: er war mit seinem Bewußtsein ein durchaus der anschaulichen Welt zugewendeter schöner Geist. Schiller war dagegen ungleich stärker von der Erforschung des der Anschauung gänzlich abliegenden Unterbodens des inneren Bewußtseins angezogen, dieses „Dinges an sich“ der Kantischen Philosophie, deren Studium in der Hauptperiode seiner höheren Entwickelung ihn gänzlich einnahm. Der Punkt der andauernden Begegnung beider großer Geister lag genau da, wo von beiden Extremen her eben der Dichter auf sein Selbstbewußtsein trifft. Beide begegneten sich auch in der Ahnung vom Wesen

der Musik; nur war diese Ahnung bei Schiller von einer tieferen Ansicht begleitet, als bei Goethe, welcher in ihr, seiner ganzen Tendenz entsprechend, mehr nur das gefällige, plastisch symmetrische Element der Kunstmusik erfaßte, durch welches die Tonkunst analogisch wiederum mit der Architektur eine Ähnlichkeit aufweist. Tiefer faßte Schiller das hier berührte Problem mit dem Urtheile auf, welchem Goethe ebenfalls zustimmte, und durch welches dahin entschieden ward, daß das Epos der Plastik, das Drama dagegen der Musik sich zuneige Mit unserem voranstehenden Urtheile über beide Dichter stimmt nun auch das überein, daß Schiller im eigentlichen Drama glücklicher war als Goethe, wogegen dieser dem epischen Gestalten mit unverkennbarer Vorliebe nachhing.

Mit philosophischer Klarheit hat aber erst Schopenhauer die Stellung der Musik zu den anderen schönen Künsten erkannt und bezeichnet, indem er ihr eine von derjenigen der bildenden und dichtenden Kunst gänzlich verschiedene Natur zuspricht. Er geht hierbei von der Verwunderung darüber aus, daß von der Musik eine Sprache geredet werde, welche ganz unmittelbar von Jedem zu verstehen sei, da es hierzu gar keiner Vermittelung durch Begriffe bedürfe, wodurch sie sich zunächst eben vollständig von der Poesie unterscheide, deren einziges Material die Begriffe, vermöge ihrer Verwendung zur Veranschaulichung der Idee seien. Nach der so einleuchtenden Definition des Philosophen sind nämlich die Ideen der Welt und ihrer wesentlichen Erscheinungen, im Sinne des Platon aufgefaßt, das Objekt der schönen Künste überhaupt; während der Dichter diese Ideen durch seine, eben nur seiner Kunst eigenthümliche Verwendung der an sich rationalen Begriffe, dem anschauenden Bewußtsein verdeutlicht, glaubt Schopenhauer in der Musik aber selbst eine Idee der Welt erkennen zu müssen, da Derjenige, welcher sie gänzlich in Begriffen verdeutlichen könnte, sich zugleich eine die Welt erklärende Philosophie vorgeführt haben würde. Stellt Schopenhauer diese hypothetische Erklärung der Musik, da sie durch Begriffe nicht eigentlich zu verdeutlichen sei, als Paradoxon hin, so liefert er andererseits jedoch auch das einzig ausgiebige Material zu einer weiter gehenden Beleuchtung der Richtigkeit seiner tiefsinnigen Erkärung, zu welcher selbst er sich vielleicht nur aus dem Grunde nicht näher anließ, weil er der

Musik als Laie nicht mächtig und vertraut genug war, und außerdem seine Kenntniß von ihr sich noch nicht bestimmt genug auf ein Verständniß eben desjenigen Musikers beziehen konnte, dessen Werke der Welt erst jenes tiefste Geheimniß der Musik erschlossen haben; denn gerade ist auch Beethoven nicht erschöpfend zu beurtheilen, wenn nicht jenes von Schopenhauer hingestellte tiefsinnige Paradoxon für die philosophische Erkenntniß richtig erklärt und gelöst wird. —

In der Benutzung dieses vom Philosophen uns zugestellten Materials glaube ich am zweckmäßigsten zu verfahren, wenn ich zunächst an eine seiner Bemerkungen anknüpfe, mit welcher Schopenhauer die aus der Erkenntniß der Relationen hervorgegangene Idee noch nicht als das Wesen des Dinges an sich angesehen wissen will, sondern erst als die Offenbarung des objektiven Charakters der Dinge, also immer nur noch ihrer Erscheinung. „Und selbst diesen Charakter" — so fährt Schopenhauer an der betreffenden Stelle fort — „würden wir nicht verstehen, wenn uns nicht das innere Wesen der Dinge, wenigstens undeutlich und im Gefühl, anderweitig bekannt wäre. Dieses Wesen selbst nämlich kann nicht aus den Ideen und überhaupt nicht durch irgend eine bloß objektive Erkenntniß verstanden werden; daher es ewig ein Geheimniß bleiben würde, wenn wir nicht von einer ganz anderen Seite den Zugang dazu hätten. Nur sofern jedes Erkennende zugleich Individuum, und dadurch Theil der Natur ist, steht ihm der Zugang zum Innern der Natur offen, in seinem eigenen Selbstbewußtsein, als wo dasselbe sich am unmittelbarsten und alsdann als Wille sich kundgiebt." *)

Halten wir nun hierzu, was Schopenhauer als Bedingung für den Eintritt der Idee in unser Bewußtsein fordert, nämlich „ein temporäres Überwiegen des Intellektes über den Willen, oder physiologisch betrachtet, eine starke Erregung der anschauenden Gehirnthätigkeit, ohne alle Erregung der Neigungen oder Affekte", so haben wir nur noch die unmittelbar diesem folgende Erläuterung hiervon scharf zu erfassen, daß unser Bewußtsein zwei Seiten habe: theils nämlich sei dieses ein Bewußtsein vom eigenen Selbst, welches der Wille ist; theils ein Bewußtsein von anderen Dingen, und als solches zunächst anschauende

*) „Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 415.

Erkenntniß der Außenwelt, Auffassung der Objekte. „Je mehr nun die eine Seite des gesammten Bewußtseins hervortritt, desto mehr weicht die andere zurück.“*) —

Aus einer genauen Betrachtung des hier aus dem Hauptwerke Schopenhauer's Angeführten muß es uns jetzt ersichtlich werden, daß die musikalische Konzeption, da sie nichts mit der Auffassung einer Idee gemein haben kann (denn diese ist durchaus an die anschauende Erkenntniß der Welt gebunden), nur in jener Seite des Bewußtseins ihren Ursprung haben kann, welche Schopenhauer als dem Inneren zugekehrt bezeichnet. Soll diese zum Vortheil des Eintrittes des rein erkennenden Subjektes in seine Funktionen (d. h. die Auffassung der Ideen) temporär gänzlich zurücktreten, so ergiebt sich andererseits, daß nur aus dieser nach innen gewendeten Seite des Bewußtseins die Fähigkeit des Intellektes zur Auffassung des Charakters der Dinge erklärlich wird. Ist dieses Bewußtsein aber das Bewußtsein des eigenen Selbst, also des Willens, so muß angenommen werden, daß die Niederhaltung desselben wohl für die Reinheit des nach außen gewendeten anschauenden Bewußtseins unerläßlich ist, daß aber das diesem anschauenden Erkennen unerfaßliche Wesen des Dinges an sich nur diesem nach innen gewendeten Bewußtsein ermöglicht sein würde, wenn dieses zu der Fähigkeit gelangte, nach innen so hell zu sehen, als jenes im anschauenden Erkennen beim Erfassen der Ideen es nach außen vermag.

Auch für das Weitergehen auf diesem Wege giebt uns Schopenhauer die rechte Führung durch seine hiermit verbundene tiefsinnige Hypothese im Betreff des physiologischen Phänomens des Hellsehens und seine hierauf begründete Traumtheorie. Gelangt in jenem Phänomen nämlich das nach innen gekehrte Bewußtsein zu wirklicher Hellsichtigkeit, d. h. zu dem Vermögen des Sehens dort, wo unser wachendes, dem Tage zugekehrtes Bewußtsein nur den mächtigen Grund unserer Willensaffekte dunkel empfindet, so dringt aus dieser Nacht aber der Ton in die wirklich wache Wahrnehmung, als unmittelbare Äußerung des Willens. Wie der Traum es jeder Erfahrung bestätigt, steht der, vermöge der Funktionen des wachen Gehirnes angeschauten Welt, eine zweite, dieser an Deutlichkeit ganz gleich-

*) A. a. O. 418.

kommende, nicht minder als anschaulich sich kundgebende Welt zur Seite, welche als Objekt jedenfalls nicht außer uns liegen kann, demnach von einer nach innen gerichteten Funktion des Gehirnes unter nur diesem eigenen Formen der Wahrnehmung, welche hier Schopenhauer eben das Traumorgan nennt, dem Bewußtsein zur Erkenntniß gebracht werden muß. Eine nicht minder bestimmte Erfahrung ist nun aber diese, daß neben der, im Wachen wie im Traume als sichtbar sich darstellenden Welt, eine zweite, nur durch das Gehör wahrnehmbare, durch den Schall sich kundgebende Welt, also recht eigentlich eine Schallwelt neben der Lichtwelt, für unser Bewußtsein vorhanden ist, von welcher wir sagen können, sie verhalte sich zu dieser wie der Traum zum Wachen: sie ist uns nämlich ganz so deutlich wie jene, wenngleich wir sie als gänzlich verschieden von ihr erkennen müssen. Wie die anschauliche Welt des Traumes doch nur durch eine besondere Thätigkeit des Gehirnes sich bilden kann, tritt auch die Musik nur durch eine ähnliche Gehirnthätigkeit in unser Bewußtsein; allein diese ist von der durch das Sehen geleiteten Thätigkeit gerade so verschieden, als jenes Traumorgan des Gehirnes von der Funktion des im Wachen durch äußere Eindrücke angeregten Gehirnes sich unterscheidet.

Da das Traumorgan durch äußere Eindrücke, gegen welche das Gehirn jetzt gänzlich verschlossen ist, nicht zur Thätigkeit angeregt werden kann, so muß dieß durch Vorgänge im inneren Organismus geschehen, welche unserem wachen Bewußtsein sich nur als dunkle Gefühle andeuten. Dieses innere Leben ist es nun aber, durch welches wir der ganzen Natur unmittelbar verwandt, somit des Wesens der Dinge in einer Weise theilhaftig sind, daß auf unsere Relationen zu ihm die Formen der äußeren Erkenntniß, Zeit und Raum, keine Anwendnng mehr finden können; woraus Schopenhauer so überzeugend auf die Entstehung der vorausverkündenden, oder das Fernste wahrnehmbar machenden, fatidiken Träume, ja für seltene, äußerste Fälle den Eintritt der somnambulen Hellsichtigkeit schließt. Aus den beängstigendsten solcher Träume erwachen wir mit einem Schrei, in welchem sich ganz unmittelbar der geängstigte Wille ausdrückt, welcher sonach durch den Schrei mit Bestimmtheit zu allernächst in die Schallwelt eintritt, um nach außen hin sich kundzugeben. Wollen wir nun den Schrei, in allen Abschwäch-

ungen seiner Heftigkeit bis zur zarteren Klage des Verlangens, uns als das Grundelement jeder menschlichen Kundgebung an das Gehör denken, und müssen wir finden, daß er die allerunmittelbarste Äußerung des Willens ist, durch welche er sich am schnellsten und sichersten nach außen wendet, so dürfen wir uns weniger über dessen unmittelbare Verständlichkeit, als über die Entstehung einer Kunst aus diesem Elemente verwundern, da andererseits ersichtlich ist, daß sowohl künstlerisches Schaffen als künstlerische Anschauung nur aus der Abwendung des Bewußtseins von den Erregungen des Willens hervorgehen kann.

Um dieses Wunder zu erklären, erinnern wir uns hier zunächst wieder der oben angeführten tiefsinnigen Bemerkung unseres Philosophen, daß wir auch die, ihrer Natur nach nur durch willenfreie, d. h. objektive Anschauung erfaßbaren Ideen selbst nicht verstehen würden, wenn wir nicht zu dem ihnen zum Grunde liegenden Wesen der Dinge einen anderen Zugang, nämlich das unmittelbare Bewußtsein von uns selbst, offen hätten. Durch dieses Bewußtsein sind wir nämlich einzig auch befähigt, das wiederum innere Wesen der Dinge außer uns zu verstehen, und zwar so, daß wir in ihnen dasselbe Grundwesen wieder erkennen, welches im Bewußtsein von uns selbst als unser eigenes sich kundgiebt. Alle Täuschung hierüber ging eben nur aus dem Sehen einer Welt außer uns hervor, welche wir im Scheine des Lichtes als etwas von uns gänzlich Verschiedenes wahrnahmen: erst durch das (geistige) Erschauen der Ideen, also durch weite Vermittelung gelangen wir zu einer nächsten Stufe der Enttäuschung hierüber, indem wir jetzt nicht mehr die einzelnen, zeitlich und räumlich getrennten Dinge, sondern ihren Charakter an sich erkennen; und am deutlichsten spricht dieser aus den Werken der bildenden Kunst zu uns, deren eigentliches Element es daher ist, den täuschenden Schein der durch das Licht vor uns ausgebreiteten Welt, vermöge eines höchst besonnenen Spieles mit diesem Scheine, zur Kundgebung der von ihm verhüllten Idee derselben zu verwenden. Dem entspricht denn auch, daß das Sehen der Gegenstände an sich uns kalt und theilnahmlos läßt, und erst aus dem Gewahrwerden der Beziehungen der gesehenen Objekte zu unserem Willen uns Erregungen des Affektes entstehen; weßhalb sehr richtig als erstes ästhetisches Prinzip für diese Kunst es gelten muß, bei

Darstellungen der bildenden Kunst jenen Beziehungen zu unserem individuellen Willen gänzlich auszuweichen, um dagegen dem Sehen diejenige Ruhe zu bereiten, in welcher uns das reine Anschauen des Objektes, dem ihm eigenen Charakter nach, einzig ermöglicht wird. Aber immer bleibt hier das Wirksame eben nur der Schein der Dinge, in dessen Betrachtung wir uns für die Augenblicke der willenfreien ästhetischen Anschauung versenken. Diese Beruhigung beim reinen Gefallen am Scheine ist es auch, welche, von der Wirkung der bildenden Kunst auf alle Künste hinübergetragen, als Forderung für das ästhetische Gefallen überhaupt hingestellt worden ist, und vermöge dieser den Begriff der Schönheit erzeugt hat, wie er denn in unserer Sprache, der Wurzel des Wortes nach, deutlich mit dem Scheine (als Objekt) und dem Schauen (als Subjekt) zusammenhängt. —

Das Bewußtsein, welches einzig auch im Schauen des Scheines uns das Erfassen der durch ihn sich kundgebenden Idee ermöglichte, dürfte endlich sich aber gedrungen fühlen, mit Faust auszurufen: „Welch' Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass' ich dich, unendliche Natur?"

Diesem Rufe antwortet nun auf das Allersicherste die Musik. Hier spricht die äußere Welt so unvergleichlich verständlich zu uns, weil sie durch das Gehör vermöge der Klangwirkung uns ganz dasselbe mittheilt, was wir aus tiefstem Inneren selbst ihr zurufen. Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittelung was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudenruf sagt und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne. Ist der von uns ausgestoßene Schrei, Klage- oder Wonnelaut die unmittelbarste Äußerung des Willensaffektes, so verstehen wir den gleichen, durch das Gehör zu uns dringenden Laut auch unwidersprechlich als Äußerung desselben Affektes, und keine Täuschung, wie im Scheine des Lichtes, ist hier möglich, daß das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen nicht völlig identisch sei, wodurch jene dem Sehen dünkende Kluft sofort sich schließt.

Sehen wir nun aus diesem unmittelbaren Bewußtsein der Einheit unseres inneren Wesens mit dem der äußeren Welt eine Kunst hervorgehen, so leuchtet es zuvörderst ein, daß diese ganz

anderen ästhetischen Gesetzen unterworfen sein muß, als jede andere Kunst. Noch allen Ästhetikern hat es anstößig geschienen, aus einem, ihnen so dünkenden, rein pathologischen Elemente eine wirkliche Kunst herleiten zu sollen, und sie haben dieser somit erst von da an Giltigkeit zuerkennen wollen, wo ihre Produkte in einem, den Gestaltungen, der bildenden Kunst eigenen, kühlen Scheine sich uns zeigten. Daß ihr bloßes Element aber bereits als eine Idee der Welt von uns nicht mehr erschaut, sondern im tiefsten Bewußtsein empfunden wird, lernten wir mit so großem Erfolge durch Schopenhauer sofort erkennen, und diese Idee verstehen wir als eine unmittelbare Offenbarung der Einheit des Willens, welche sich unserem Bewußtsein, von der Einheit des menschlichen Wesens ausgehend, auch als Einheit mit der Natur, die wir ja ebenfalls durch den Schall vernehmen, unabweisbar darstellt.

Eine Aufklärung über das Wesen der Musik als Kunst glauben wir, so schwierig sie ist, am sichersten auf dem Wege der Betrachtung des Schaffens des inspirirten Musikers zu gewinnen. In vieler Beziehung muß dieses von demjenigen anderer Künstler grundverschieden sein. Von jenem hatten wir anzuerkennen, daß ihm das willenfreie, reine Anschauen der Objekte, wie es durch die Wirkung des vorgeführten Kunstwerkes bei dem Beschauer wieder hervorzubringen ist, vorangegangen sein müsse. Ein solches Objekt, welches er durch reine Anschauung zur Idee erheben soll, stellt sich dem Musiker nun aber gar nicht dar; denn seine Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt, während in jenen Künsten es, erst durch das Erkennen vermittelt, dargestellt wird. Es ist nicht anders zu fassen, als daß der im bildenden Künstler durch reines Anschauen zum Schweigen gebrachte individuelle Wille im Musiker als universeller Wille wach wird, und über alle Anschauung hinaus sich als solcher recht eigentlich als selbstbewußt erkennt. Daher denn auch der sehr verschiedene Zustand des konzipirenden Musikers und des entwerfenden Bildners; daher die so grundverschiedene Wirkung der Musik und der Malerei. Hier tiefste Beschwichtigung, dort höchste Erregung des Willens: dieß sagt aber nichts Anderes, als daß hier der im Individuum als solchem, somit im Wahne seiner Unterschiedenheit von dem Wesen der Dinge außer ihm befangene Wille

gedacht wird, welcher eben erst im reinen interesselosen Anschauen der Objekte über seine Schranke sich erhebt; wogegen nun dort, im Musiker, der Wille sofort über alle Schranken der Individualität hin sich einig fühlt: denn durch das Gehör ist ihm das Thor geöffnet, durch welches die Welt zu ihm dringt, wie er zu ihr. Diese ungeheure Überfluthung aller Schranken der Erscheinung muß im begeisterten Musiker nothwendig eine Entzückung hervorrufen, mit welcher keine andere sich vergleichen ließe: in ihr erkennt sich der Wille als allmächtiger Wille überhaupt: nicht stumm hat er sich vor der Anschauung zurückzuhalten, sondern laut verkündet er sich selbst als bewußte Idee der Welt. — Nur ein Zustand kann den seinigen übertreffen: der des Heiligen, — namentlich auch weil er andauernd und untrübbar ist, wogegen die entzückende Hellsichtigkeit des Musikers mit einem stets wiederkehrenden Zustande des individuellen Bewußtseins abzuwechseln hat, welcher um so jammervoller gedacht werden muß, als der begeisterte Zustand ihn höher über alle Schranken der Individualität erhob. Aus diesem letzteren Grunde der Leiden, mit denen er den Zustand der Begeisterung, in welchem er uns so unaussprechlich entzückt, zu entgelten hat, dürfte uns der Musiker wieder verehrungswürdiger als andere Künstler, ja fast mit einem Anspruch an Heilighaltung erscheinen. Denn seine Kunst verhält sich in Wahrheit zum Komplex aller anderen Künste wie die Religion zur Kirche.

Wir sahen, daß, wenn in den anderen Künsten der Wille gänzlich Erkenntniß zu werden verlangt, dieses sich ihm nur so weit ermöglicht, als er im tiefsten Innern schweigend verharrt: es ist als erwarte er von da außen erlösende Kunde über sich selbst; genügt ihm diese nicht, so setzt er sich selbst in den Zustand des Hellsehens, wo er sich dann außer den Schranken von Zeit und Raum als Ein und All der Welt erkennt. Was er hier sah, ist in keiner Sprache mitzutheilen; wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewußtsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mittheilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig un-

mittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt. Er ruft; und an dem Gegenruf erkennt er sich auch wieder: so wird ihm Ruf und Gegenruf ein tröstendes, endlich ein entzückendes Spiel mit sich selbst.

In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondolier's, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte schwermüthige, melodische Phrase, welcher seiner Zeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder im neugewonnenen Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte? — Ein anderes Mal durchwanderte ich die erhabene Einsamkeit eines Hochthales von Uri. Es war heller Tag, als ich von einer hohen Alpenweide zur Seite her den grell jauchzenden Reigenruf eines Sennen vernahm, den er über das weite Thal hinüber sandte; bald antwortete ihm von dort her durch das ungeheure Schweigen der gleiche übermüthige Hirtenruf: hier mischte sich nun das Echo der ragenden Felswände hinein; im Wettkampfe ertönte lustig das ernst schweigsame Thal. — So erwacht das Kind aus der Nacht des Mutterschooßes mit dem Schrei des Verlangens, und antwortet ihm die beschwichtigende Liebkosung der Mutter; so versteht der sehnsüchtige Jüngling den Lockgesang der Waldvögel, so spricht die Klage der Thiere, der Lüfte, das Wuthgeheul der Orkane zu dem sinnenden Manne, über den nun jener traumartige Zustand kommt, in welchem er durch das Gehör Das wahrnimmt, worüber ihn sein Sehen in der Täuschung der Zerstreutheit erhielt, nämlich daß sein innerstes Wesen mit dem innersten Wesen alles jenes Wahrgenommenen

Eines ist, und daß nur in dieser Wahrnehmung auch das Wesen der Dinge außer ihm wirklich erkannt wird.

Den traumartigen Zustand, in welchen die bezeichneten Wirkungen durch das sympathische Gehör versetzen, und in welchem uns daher jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht, erkennen wir sofort aus der einem Jeden zugänglichen Erfahrung, daß durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenzirt wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen. Wir erfahren dieß in jedem Konzertsaal während der Anhörung eines uns wahrhaft ergreifenden Tonstückes, wo das Allerzerstreuendste und an sich Häßlichste vor unseren Augen vorgeht, was uns jedenfalls, wenn wir es intensiv sähen, von der Musik gänzlich abziehen und sogar lächerlich gestimmt machen würde, nämlich, außer dem sehr trivial berührenden Anblicke der Zuhörerschaft, die mechanischen Bewegungen der Musiker, der ganz sonderbar sich bewegende Hilfsapparat einer orchestralen Produktion. Daß dieser Anblick, welcher den nicht von der Musik Ergriffenen einzig beschäftigt, den von ihr Gefesselten endlich gar nicht mehr stört, zeigt uns deutlich, daß wir ihn nicht mehr mit Bewußtsein gewahr werden, dagegen nun mit offenen Augen in den Zustand gerathen, welcher mit dem des somnambulen Hellsehens eine wesentliche Ähnlichkeit hat. Und in Wahrheit ist es auch nur dieser Zustand, in welcher wir der Welt des Musikers unmittelbar angehörig werden. Von dieser, sonst mit nichts zu schildernden Welt aus, legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen inneren Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt.

Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nur wieder am besten, indem wir auf die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange zurückkommen, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewußtsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genom-

mene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden überreichen Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mittheilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag. In dieser Annäherung berührt er aber, als äußerstes Moment seiner Mittheilung, nur die Vorstellungen der Zeit, während er diejenigen des Raumes in dem undurchdringlichen Schleier erhält, dessen Lüftung sein erschautes Traumbild sofort unkenntlich machen müßte. Während die, weder dem Raume noch der Zeit angehörige Harmonie der Töne das eigentlichste Element der Musik verbleibt, reicht der nun bildende Musiker der wachenden Erscheinungswelt durch die rhythmische Zeitfolge seiner Kundgebungen gleichsam die Hand zur Verständigung, wie der allegorische Traum an die gewohnten Vorstellungen des Individuums in der Weise anknüpft, daß das der Außenwelt zugekehrte wache Bewußtsein, wenngleich es die große Verschiedenheit auch dieses Traumbildes von dem Vorgange des wirklichen Lebens sofort erkennt, es dennoch fest halten kann. Durch die rhythmische Anordnung seiner Töne tritt somit der Musiker in eine Berührung mit der anschaulichen plastischen Welt, nämlich vermöge der Ähnlichkeit der Gesetze, nach welchen die Bewegung sichtbarer Körper unserer Anschauung verständlich sich kundgiebt. Die menschliche Gebärde, welche im Tanze durch ausdrucksvoll wechselnde gesetzmäßige Bewegung sich verständlich zu machen sucht, scheint somit für die Musik Das zu sein, was die Körper wiederum für das Licht sind, welches ohne die Brechung an diesen nicht leuchten würde, während wir sagen können, daß ohne den Rhythmus uns die Musik nicht wahrnehmbar sein würde. Eben hier, auf dem Punkte des Zusammentreffens der Plastik mit der Harmonie, zeigt sich aber das nur nach der Analogie des Traumes erfaßbare Wesen der Musik sehr deutlich als ein von dem Wesen namentlich der bildenden Kunst gänzlich verschiedenes; wie diese von der Gebärde, welche sie nur im Raume fixirt, die Bewegung der reflektirenden Anschauung zu suppliren überlassen muß, spricht die Musik

das innerste Wesen der Gebärde mit solch' unmittelbarer Verständlichkeit aus, daß sie, sobald wir ganz von der Musik erfüllt sind, sogar unser Gesicht für die intensive Wahrnehmung der Gebärde depotenzirt, so daß wir sie endlich verstehen, ohne sie selbst zu sehen. Zieht somit die Musik selbst die ihr verwandtesten Momente der Erscheinungswelt in ihr, von uns so bezeichnetes Traumbereich, so geschieht dieß doch nur, um die anschauende Erkenntniß durch eine mit ihr vorhergehende wunderbare Umwandlung gleichsam nach innen zu wenden, wo sie nun befähigt wird, das Wesen der Dinge in seiner unmittelbarsten Kundgebung zu erfassen, gleichsam das Traumbild zu deuten, das der Musiker im tiefsten Schlafe selbst erschaut hatte. —

Über das Verhalten der Musik zu den plastischen Formen der Erscheinungswelt, sowie zu den von den Dingen selbst abgezogenen Begriffen, kann unmöglich etwas Lichtvolleres hervorgebracht werden, als was wir hierüber in Schopenhauer's Werke an der betreffenden Stelle lesen, weßwegen wir uns von einem überflüssigen Verweilen hierbei zu der eigentlichen Aufgabe dieser Untersuchungen, nämlich der Erforschung der Natur des Musikers selbst wenden.

Nur haben wir zuvor noch bei einer wichtigen Entscheidung im Betreff des ästhetischen Urtheils über die Musik als Kunst zu verweilen. Wir finden nämlich, daß aus den Formen der Musik, mit welchen diese sich der äußeren Erscheinung anzuschließen scheint, eine durchaus sinnlose und verkehrte Anforderung an den Charakter ihrer Kundgebungen entnommen worden ist. Wie dieß zuvor schon erwähnt ward, sind auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurtheilung der bildenden Kunst entstammen. Daß diese Verirrung vor sich gehen konnte, haben wir jedenfalls der zuletzt bezeichneten äußersten Annäherung der Musik an die anschauliche Seite der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuschreiben. In dieser Richtung hat wirklich die musikalische Kunst einen Entwickelungsprozeß durchgemacht, welcher sie der Misverständlichkeit ihres wahren Charakters so weit aussetzte, daß man von ihr eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Kunst, nämlich die Erregung des *Gefallens* an *schönen Formen* forderte. Da hierbei zugleich ein zunehmender Verfall des Urtheils über die bildende Kunst selbst mit unterlief,

so kann leicht gedacht werden, wie tief die Musik hierdurch erniedrigt ward, wenn im Grunde von ihr gefordert wurde, sie sollte ihr eigenstes Wesen völlig darnieder halten, um nur durch Zukehrung ihrer äußerlichsten Seite unsere Ergetzung zu erregen.

Die Musik, welche einzig dadurch zu uns spricht, daß sie den allerallgemeinsten Begriff des an sich dunklen Gefühles in den erdenklichsten Abstufungen mit bestimmtester Deutlichkeit uns belebt, kann an und für sich einzig nach der Kategorie des Erhabenen beurtheilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt. Was dagegen erst in Folge der Versenkung in das Anschauen des Werkes der bildenden Kunst bei uns eintritt, nämlich die durch das Fahrenlassen der Relationen des angeschauten Objektes zu unserem individuellen Willen endlich gewonnene (temporäre) Befreiung des Intellektes vom Dienste jenes Willens, also die geforderte Wirkung der Schönheit auf das Gemüth, diese übt die Musik sofort bei ihrem ersten Eintritte aus, indem sie den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, und als reine, von jeder Gegenständlichkeit befreite Form uns gegen die Außenwelt gleichsam abschließt, dagegen nun uns einzig in unser Inneres, wie in das innere Wesen aller Dinge blicken läßt. Demnach hätte also das Urtheil über eine Musik sich auf die Erkenntniß derjenigen Gesetze zu stützen, nach welchen von der Wirkung der schönen Erscheinung, welche die allererste Wirkung des bloßen Eintrittes der Musik ist, zur Offenbarung ihres eigensten Charakters, durch die Wirkung des Erhabenen, am unmittelbarsten fortgeschritten wird. Der Charakter einer recht eigentlich nichtssagenden Musik wäre es dagegen, wenn sie beim prismatischen Spiele mit dem Effekte ihres ersten Eintrittes verweilte, und uns somit beständig nur in den Relationen erhielte, mit welchen die äußerste Seite der Musik sich der anschaulichen Welt zukehrt.

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwickelung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben

dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie z. B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normirung dichterischer Konzeptionen. In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überfluthung, ausgewichen werde, galt lange dem Urtheile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebniß der Ausbildung der Tonkunst. Durch diese Formen aber zu dem innersten Wesen der Musik in der Weise durchgedrungen zu sein, daß er von dieser Seite her das innere Licht des Hellsehenden wieder nach außen zu werfen vermochte, um auch diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder zu zeigen, dieß war das Werk unseres großen Beethoven, den wir daher als den wahren Inbegriff des Musikers uns vorzuführen haben. —

Wenn wir, mit dem Festhalten der öfter angezogenen Analogie des allegorischen Traumes, uns die Musik, von einer innersten Schau angeregt, nach außen hin diese Schau mittheilend denken wollen, so müssen wir als das eigentliche Organ hierfür, wie dort das Traumorgan, eine cerebrale Befähigung annehmen, vermöge welcher der Musiker zuerst das aller Erkenntniß verschlossene innere An-sich wahrnimmt, ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird. Wollen wir das von ihm wahrgenommene innerste (Traum-)Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dieß in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palestrina's anhören. Hier ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Accordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existirt; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das, an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständniß einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns

vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher mit so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles Andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt hinwider ein Tanzmusikstück, oder einen dem Tanzmotive nachgebildeten Orchestersymphoniesatz, oder endlich eine eigentliche Opernpièce, so finden wir unsere Phantasie sogleich durch eine regelmäßige Anordnung in der Wiederkehr rhythmischer Perioden gefesselt, durch welche sich zunächst die Eindringlichkeit der Melodie, vermöge der ihr gegebenen Plastizität, bestimmt. Sehr richtig hat man die auf diesem Wege ausgebildete Musik mit „weltlich“ bezeichnet, im Gegensatze zu jener „geistlichen“. Über das Prinzip dieser Ausbildung habe ich mich anderwärts deutlich genug ausgesprochen*), und fasse dagegen hier die Tendenz derselben nur in dem bereits oben berührten Sinne der Analogie mit dem allegorischen Traume auf, demnach es scheint, als ob jetzt das wach gewordene Auge des Musikers an den Erscheinungen der Außenwelt so weit haftet, als diese ihm ihrem inneren Wesen nach sofort verständlich werden. Die äußeren Gesetze, nach welchen dieses Haften an der Gebärde, endlich an jedem bewegungsvollen Vorgange des Lebens sich vollzieht, werden ihm zu denen der Rhythmik, vermöge welcher er Perioden der Entgegenstellung und der Wiederkehr konstruirt. Je mehr diese Perioden nun von dem eigentlichen Geiste der Musik erfüllt sind, desto weniger werden sie als architektonische Merkzeichen unsere Aufmerksamkeit von der reinen Wirkung der Musik ableiten. Hingegen wird da, wo jener zur Genüge bezeichnete innere Geist der Musik, zu Gunsten dieser regelmäßigen Säulenordnung der rhythmischen Einschnitte,

*) Namentlich that ich dieß in Kürze und im Allgemeinen in einer „Zukunftsmusik“ betitelten Abhandlung, welche vor etwa zwölf Jahren in Leipzig veröffentlicht wurde, ohne jedoch irgend welche Beachtung zu finden; sie ist in den siebenten Band dieser Ges. Schr. u. Dicht. aufgenommen, und sei hier zu erneuerter Kenntnißnahme empfohlen.

in seiner eigensten Kundgebung sich abschwächt, nur jene äußerliche Regelmäßigkeit uns noch fesseln, und wir werden nothwendig unsere Forderungen an die Musik selbst herabstimmen, indem wir sie jetzt hauptsächlich nur auf jene Regelmäßigkeit beziehen. — Die Musik tritt hierdurch aus dem Stande ihrer erhabenen Unschuld; sie verliert die Kraft der Erlösung von der Schuld der Erscheinung, d. h. sie ist nicht mehr Verkünderin des Wesens der Dinge, sondern sie selbst wird in die Täuschung der Erscheinung der Dinge außer uns verwebt. Denn zu dieser Musik will man nun auch etwas sehen, und dieses Zusehende wird dabei zur Hauptsache, wie dieß die „Oper" recht deutlich zeigt, wo das Spektakel, das Ballet u. s. w. das Anziehende und Fesselnde ausmachen, was ersichtlich genug die Entartung der hierfür verwendeten Musik herausstellt. —

Das bis hierher Gesagte wollen wir uns nun durch ein näheres Eingehen auf den Entwickelungsgang des Beethoven'sche Genius' verdeutlichen, wobei wir zunächst, um aus der Allgemeinheit unserer Darstellung herauszutreten, den praktischen Gang der Ausbildung des eigenthümlichen Styles des Meisters in das Auge zu fassen haben. —

Die Befähigung eines Musikers für seine Kunst, seine Bestimmung für sie, kann sich gewiß nicht anders herausstellen, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizirens außer ihm. In welcher Weise hiervon seine Fähigkeiten zur inneren Selbstschau, jener Hellsichtigkeit des tiefsten Weltraumes, angeregt worden ist, erfahren wir erst am voll erreichten Ziele seiner Selbstentwickelung; denn bis dahin gehorcht er den Gesetzen der Einwirkung äußerer Eindrücke auf ihn, und für den Musiker leiten sich diese zunächst von den Tonwerken der Meister seiner Zeit her. Hier finden wir nun Beethoven von den Werken der Oper am allerwenigsten angeregt; wogegen ihm Eindrücke von der Kirchenmusik seiner Zeit näher lagen. Das Métier des Klavierspielers, welches er, um als Musiker „etwas zu sein", zu ergreifen hatte, brachte ihn aber in andauernde und vertrauteste Berührung mit den Klavierkompositionen der Meister seiner Periode. In dieser hatte sich die „Sonate" als Musterform herausgebildet. Man kann sagen,

Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalkompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte, oder auch durch welches er aus diesem Reiche auftauchend sich uns verständlich machte, während andere, namentlich die gemischten Vokalmusikformen, von ihm, trotz der ungemeinsten Leistungen in ihnen, doch nur vorübergehend, wie versuchsweise berührt wurden.

Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten giltig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war. Ihr äußerlicher Charakter war ihr durch die Tendenz ihrer Verwendung verliehen: mit der Sonate präsentirte sich der Klavierspieler vor dem Publikum, welches er durch seine Fertigkeit als solcher ergetzen, und zugleich als Musiker angenehm unterhalten sollte. Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien. In der Haydn'schen Instrumentalmusik glauben wir den gefesselten Dämon der Musik mit der Kindlichkeit eines geborenen Greises vor uns spielen zu sehen. Nicht mit Unrecht hält man die früheren Arbeiten Beethoven's für besonders dem Haydn'schen Vorbilde entsprungen; ja selbst in der reiferen Entwickelung seines Genius' glaubt man ihm nähere Verwandtschaft mit Haydn als mit Mozart zusprechen zu müssen. Über die eigenthümliche Beschaffenheit dieser Verwandtschaft giebt nun ein auffallender Zug in dem Benehmen Beethoven's gegen Haydn Aufschluß, welchen er als seinen Lehrer, für den er gehalten ward, durchaus nicht anerkennen wollte, und gegen welchen er sich sogar verletzende Äußerungen seines jugendlichen Übermuthes erlaubte. Es scheint, er fühlte

sich Haydn verwandt wie der geborene Mann dem kindlichen Greise. Weit über die formelle Übereinstimmung mit seinem Lehrer hinaus, drängte ihn der unter jener Form gefesselte unbändige Dämon seiner inneren Musik zu einer Äußerung seiner Kraft, die, wie alles Verhalten des ungeheueren Musikers, sich eben nur mit unverständlicher Rauheit kundgeben konnte. — Von seiner Begegnung als Jüngling mit Mozart wird uns erzählt, er sei unmuthig vom Klaviere aufgesprungen, nachdem er dem Meister zu seiner Empfehlung eine Sonate vorgespielt hatte, wogegen er nun, um sich besser zu erkennen zu geben, frei phantasiren zu dürfen verlangte, was er denn auch, wie wir vernehmen, mit so bedeutendem Eindruck auf Mozart ausführte, daß dieser seinen Freunden sagte: „von dem wird die Welt etwas zu hören bekommen". Dieß wäre eine Äußerung Mozart's zu einer Zeit gewesen, wo dieser selbst mit deutlichem Selbstgefühle einer Entfaltung seines inneren Genius' zureifte, welche bis dahin aus eigenstem Triebe sich zu vollziehen durch die unerhörten Abwendungen im Zwange einer jammervoll mühseligen Musikerlaufbahn aufgehalten worden war. Wir wissen, wie er seinem allzufrüh nahenden Tode mit dem bitteren Bewußtsein entgegensah, daß er nun erst dazu gelangt sein würde, der Welt zu zeigen, was er eigentlich in der Musik vermöge.

Dagegen sehen wir den jungen Beethoven der Welt sogleich mit dem trotzigen Temperamente entgegentreten, das ihn sein ganzes Leben hindurch in einer fast wilden Unabhängigkeit von ihr erhielt: sein ungeheueres, vom stolzesten Muthe getragenes Selbstgefühl gab ihm zu jeder Zeit die Abwehr der frivolen Anforderungen der genußsüchtigen Welt an die Musik ein. Gegen die Zudringlichkeit eines verweichlichten Geschmackes hatte er einen Schatz von unermeßlichem Reichthum zu wahren. In denselben Formen, in welchen die Musik sich nur noch als gefällige Kunst zeigen sollte, hatte er die Wahrsagung der innersten Tonweltschau zu verkündigen. So gleicht er zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht verstehe.

Der „Vernunft" seiner Kunst begegnete er nur in dem Geiste, welcher den formellen Aufbau ihres äußeren Gerüstes

ausgebildet hatte. Das war denn eine gar dürftige Vernunft, die aus diesem architektonischen Periodengerüste zu ihm sprach, wenn er vernahm, wie selbst die großen Meister seiner Jugendzeit darin mit banaler Wiederholung von Phrasen und Floskeln, mit den genau eingetheilten Gegensätzen von Stark und Sanft, mit den vorschriftlich rezipirten gravitätischen Einleitungen von so und so vielen Takten, durch die unerläßliche Pforte von so und so vielen Halbschlüssen zu der seligmachenden lärmenden Schlußkadenz sich bewegten. Das war die Vernunft, welche die Opernarie konstruirt, die Anreihung der Opernpièçen an einander diktirt hatte, durch welche Haydn sein Genie an das Abzählen der Perlen seines Rosenkranzes fesselte. Denn mit Palestrina's Musik war auch die Religion aus der Kirche geschwunden, wogegen nun der künstliche Formalimus der jesuitischen Praxis die Religion, wie zugleich die Musik kontrereformirte. So verdeckt der gleiche jesuitische Baustyl der zwei letzten Jahrhunderte dem sinnvollen Beschauer das ehrwürdig edle Rom; so verweichlichte und versüßlichte sich die glorreiche italienische Malerei; so entstand, unter der gleichen Anleitung, die „klassische“ französische Poesie, in deren geisttödtenden Gesetzen wir eine recht sprechende Analogie mit den Gesetzen der Konstruktion der Opernarie und der Sonate auffinden können.

Wir wissen, daß der „über den Bergen“ so sehr gefürchtete und gehaßte „deutsche Geist“ es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbniß des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat. Haben wir auf anderen Gebieten unsere Lessing, Goethe, Schiller u. a. als unsere Erretter von dem Verkommen in jener Verderbniß gefeiert, so gilt es nun heute an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen, daß durch ihn, da er denn in der reinsten Sprache aller Völker redete, der deutsche Geist den Menschengeist von tiefer Schmach erlöste. Denn, indem er die zur bloßen gefälligen Kunst herabgesetzte Musik aus ihrem eigenstem Wesen zu der Höhe ihres erhabenen Berufes erhob, hat er uns das Verständniß derjenigen Kunst erschlossen, aus welcher die Welt jedem Bewußtsein so bestimmt sich erklärt, als die tiefste Philosophie sie nur dem begriffskundigen Denker erklären könnte. Und hierin einzig liegt das Verhältniß des großen Beethoven zur deutschen Nation begründet, welches wir uns

nun auch in den unserer Kenntniß vorliegenden besonderen Zügen seines Lebens und Schaffens näher zu verdeutlichen suchen wollen. —

Darüber, wie sich das künstlerische Verfahren zu dem Konstruiren nach Vernunftbegriffen verhält, kann nichts einen belehrenderen Aufschluß geben, als ein getreues Auffassen des Verfahrens, welchem Beethoven in der Entfaltung seines musikalischen Genius' folgte. Ein Verfahren aus Vernunft wäre es gewesen, wenn er mit Bewußtsein die vorgefundenen äußeren Formen der Musik umgeändert, oder gar umgestoßen hätte; hiervon treffen wir aber nie auf eine Spur. Gewiß hat es nie einen weniger über seine Kunst nachdenkenden Künstler gegeben, als Beethoven. Dagegen zeigt uns die schon erwähnte rauhe Heftigkeit seines menschlichen Wesens, wie er den Bann, in welchem jene Formen seinen Genius hielten, fast so unmittelbar als jeden anderen Zwang der Konvention, mit dem Gefühle eines persönlichen Leidens empfand. Seine Reaktion hiergegen bestand aber einzig in der übermüthig freien, durch nichts, selbst durch jene Formen nicht zu hemmenden Entfaltung seines inneren Genius'. Nie änderte er grundsätzlich eine der vorgefundenen Formen der Instrumentalmusik; in seinen letzten Sonaten, Quartetten, Symphonien u. s. w. ist die gleiche Struktur wie in seinen ersten unverkennbar nachzuweisen. Nun aber vergleiche man diese Werke mit einander; man halte z. B. die achte Symphonie in F-dur zu der zweiten in D, und staune über die völlig neue Welt, welche uns dort in der fast ganz gleichen Form entgegentritt!

Hier zeigt sich denn wieder die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur, welche so innerlich tief und reich begabt ist, daß sie jeder Form ihr Wesen einzuprägen weiß, indem sie diese von innen neu umbildet, und dadurch von der Nöthigung zu ihrem äußerlichen Umsturz bewahrt wird. So ist der Deutsche nicht revolutionär, sondern reformatorisch; und so erhält er sich endlich auch für die Kundgebung seines inneren Wesens einen Reichthum von Formen, wie keine andere Nation. Dieser tief innere Quell scheint eben dem Franzosen versiecht zu sein, weßhalb er, durch die äußere Form seiner Zustände im Staat wie in der Kunst beängstigt, sich sofort zu ihrer gänzlichen Zerstörung wenden zu müssen glaubt, gewissermaaßen in der Annahme, die

neue behaglichere Form müsse dann ganz von selbst sich bilden lassen. So geht seine Auflehnung sonderbarer Weise immer nur gegen sein eigenes Naturell, welches sich nicht tiefer zeigt, als es in jener beängstigenden Form sich bereits ausspricht. Dagegen hat es der Entwickelung des deutschen Geistes nichts geschadet, daß unsere poetische Litteratur des Mittelalters sich aus der Übertragung französischer Rittergedichte ernährte: die innere Tiefe eines Wolfram von Eschenbach bildete aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie. So nahmen wir die klassische Form der römischen und griechischen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verse nach, wußten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eigenen innersten Geist in ihnen aussprachen. So auch überkamen wir die Musik mit allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in diese einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Beethoven'schen Genius' vor uns.

Diese Werke selbst erklären zu wollen, würde ein thörichtes Unternehmen sein. Indem wir sie uns ihrer Reihenfolge nach vorführen, haben wir mit immer gesteigerter Deutlichkeit die Durchdringung der musikalischen Form von dem Genius der Musik wahrzunehmen. Es ist, als ob wir in den Werken seiner Vorgänger das gemalte Transparentbild bei Tagesscheine gesehen, und hier in Zeichnung und Farbe ein offenbar mit dem Werke des ächten Malers gar nicht zu vergleichendes, einer durchaus niedrigeren Kunstart angehöriges, deßhalb auch von den rechten Kunstbekennern von oben herab angesehenes, Pseudokunstwerk vor uns gehabt hätten: dieses war zur Ausschmückung von Festen, bei fürstlichen Tafeln, zur Unterhaltung üppiger Gesellschaften u. dergl. ausgestellt, und der Virtuos stellte seine Kunstfertigkeit als das zur Beleuchtung bestimmte Licht davor statt dahinter. Nun aber stellt Beethoven dieses Bild in das Schweigen der Nacht, zwischen die Welt der Erscheinung und die tief innere des Wesens aller Dinge, aus welcher er jetzt das Licht des Hellsichtigen hinter das Bild leitet: da lebt denn dieses in wundervoller Weise vor uns auf, und eine zweite Welt steht vor uns, von der uns auch das größte Meisterwerk eines Raphael keine Ahnung geben konnte.

Die Macht des Musikers ist hier nicht anders, als durch

die Vorstellung des Zaubers zu fassen. Gewiß ist es ein bezauberter Zustand, in den wir gerathen, wenn wir bei der Anhörung eines ächten Beethoven'schen Tonwerkes in allen den Theilen des Musikstückes, in welchen wir bei nüchternen Sinnen nur eine Art von technischer Zweckmäßigkeit für die Aufstellung der Form erblicken können, jetzt eine geisterhafte Lebendigkeit, eine bald zartfühlige, bald erschreckende Regsamkeit, ein pulsirendes Schwingen, Freuen, Sehnen, Bangen, Klagen und Entzücktsein wahrnehmen, welches Alles wiederum nur aus dem tiefsten Grunde unseres eigenen Inneren sich in Bewegung zu setzen scheint. Denn das für die Kunstgeschichte so wichtige Moment in dem musikalischen Gestalten Beethoven's ist dieses, daß hier jedes technische Accidenz der Kunst, durch welches sich der Künstler zum Zwecke seiner Verständlichkeit in ein konventionelles Verhalten zu der Welt außer ihm setzt, selbst zur höchsten Bedeutung als unmittelbarer Erguß erhoben wird. Wie ich mich anderswo bereits ausdrückte, giebt es hier keine Zuthat, keine Einrahmung der Melodie mehr, sondern Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause.

Da es ganz unmöglich ist, das eigentliche Wesen der Beethoven'schen Musik besprechen zu wollen, ohne sofort in den Ton der Verzückung zu verfallen, und wir bereits an der leitenden Hand des Philosophen uns über das wahre Wesen der Musik überhaupt (womit die Beethoven'sche Musik im Besonderen zu verstehen war) eingehender aufzuklären suchten, so wird, wollen wir von dem Unmöglichen abstehen, uns zunächst immer wieder der persönliche Beethoven zu fesseln haben, als der Fokus der Lichtstrahlen der von ihm ausgehenden Wunderwelt. —

Prüfen wir nun, woher Beethoven diese Kraft gewann, oder vielmehr, da das Geheimniß der Naturbegabung uns verschleiert bleiben muß, und wir nur aus ihrer Wirkung das Vorhandensein dieser Kraft fraglos anzunehmen haben, suchen wir uns klar zu machen, durch welche Eigenthümlichkeit des persönlichen Charakters und durch welche moralischen Triebe desselben der große Musiker die Konzentration jener Kraft auf diese eine ungeheure Wirkung, welche seine künstlerische That ausmacht, ermöglichte. Wir ersahen, daß wir hierfür jede Annahme einer Vernunfterkenntniß, durch welche die Ausbildung seiner künst-

lerischen Triebe etwa geleitet worden wäre, ausschließen müssen. Dagegen werden wir uns lediglich an die männliche Kraft seines Charakters zu halten haben, dessen Einfluß auf die Entfaltung des inneren Genius' des Meisters wir zuvor schon alsbald zu berühren hatten.

Wir brachten hier sofort Beethoven mit Haydn und Mozart in Vergleich. Betrachten wir das Leben dieser Beiden, so ergiebt sich, wenn wir diese wieder gegen sich zusammenhalten, ein Übergang von Haydn durch Mozart zu Beethoven, zunächst in der Richtung der äußeren Bestimmungen des Lebens. Haydn war und blieb ein fürstlicher Bedienter, der für die Unterhaltung seines glanzliebenden Herren als Musiker zu sorgen hatte; temporäre Unterbrechungen, wie seine Besuche in London, änderten im Charakter der Ausübung seiner Kunst wenig, denn gerade dort auch war er immer nur der vornehmen Herren empfohlene und von diesen bezahlte Musiker. Submiß und devot, blieb ihm der Frieden eines wohlwollenden, heiteren Gemüthes bis in ein hohes Alter ungetrübt; nur das Auge, welches uns aus seinem Portrait anblickt, ist von einer sanften Melancholie erfüllt. — Mozart's Leben war dagegen ein unausgesetzter Kampf für eine friedlich gesicherte Existenz, wie sie gerade ihm so eigenthümlich erschwert bleiben sollte. Als Kind von halb Europa geliebkos't, findet er als Jüngling jede Befriedigung seiner lebhaft erregten Neigungen bis zur lästigsten Bedrückung erschwert, um von dem Eintritte in das Mannesalter an elend einem frühen Tode entgegenzusiechen. Ihm ward sofort der Musikdienst bei einem fürstlichen Herrn unerträglich: er sucht sich vom Beifalle des größeren Publikums zu ernähren, giebt Konzerte und Akademien; das flüchtig Gewonnene wird der Lebenslust geopfert. Verlangte Haydn's Fürst stets bereite neue Unterhaltung, so mußte Mozart nicht minder von Tag zu Tag für etwas Neues sorgen, um das Publikum anzuziehen; Flüchtigkeit in der Konzeption und in der Ausführung nach angeeigneter Routine, wird ein Haupt-Erklärungsgrund für den Charakter ihrer Werke. Seine wahrhaft edlen Meisterwerke schrieb Haydn erst als Greis, im Genusse eines auch durch auswärtigen Ruhm gesicherten Behagens. Nie gelangte aber Mozart zu diesem: seine schönsten Werke sind zwischen dem Übermuthe des Augenblickes und der Angst der nächsten Stunde entworfen. So stand

ihm immer nur wieder eine reichliche fürstliche Bedienstung als ersehnte Vermittlerin eines dem künstlerischen Produziren günstigeren Lebens vor die Seele. Was ihm sein Kaiser vorenthält, bietet ihm ein König von Preußen: er bleibt „seinem Kaiser" treu, und verkommt dafür im Elend.

Hätte Beethoven nach kalter Vernunftüberlegung seine Lebenswahl getroffen, sie hätte ihn in Hinblick auf seine beiden großen Vorgänger nicht sicherer führen können, als ihn hierbei in Wahrheit der naive Ausdruck seines angeborenen Charakters bestimmte. Es ist erstaunlich zu sehen, wie hier Alles durch den kräftigen Instinkt der Natur entschieden wurde. Ganz deutlich spricht hier dieser in Beethoven's Zurückscheuen vor einer Lebenstendenz, wie derjenigen Haydn's. Ein Blick auf den jungen Beethoven genügte wohl auch, um jeden Fürsten von dem Gedanken abzubringen, diesen zu seinem Kapellmeister zu machen. Merkwürdiger zeigt sich dagegen die Komplexion seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten in denjenigen Zügen desselben, welche ihn vor einem Schicksale, wie dem Mozart's, bewahrten. Gleich diesem völlig besitzlos in einer Welt ausgesetzt, in welcher nur das Nützliche sich lohnt, das Schöne nur belohnt wird, wenn es dem Genusse schmeichelt, das Erhabene aber durchaus ohne alle Erwiderung bleiben muß, fand Beethoven zuerst sich davon ausgeschlossen, durch das Schöne die Welt sich geneigt zu machen. Daß Schönheit und Weichlichkeit ihm für gleich gelten müßten, drückte seine physiognomische Konstitution sofort mit hinreißender Prägnanz aus. Die Welt der Erscheinung hatte einen dürftigen Zugang zu ihm. Sein fast unheimlich stechendes Auge gewahrte in der Außenwelt nichts wie belästigende Störungen seiner inneren Welt, welche sich abzuhalten fast seinen einzigen Rapport mit dieser Welt ausmachte. So wird der Krampf zum Ausdrucke seines Gesichtes; der Krampf des Trotzes hält diese Nase, diesen Mund in der Spannung, welche nie zum Lächeln, sondern nur zum ungeheuren Lachen sich lösen kann. Galt es als physiologisches Axiom für hohe geistige Begabung, daß ein großes Gehirn in dünner zarter Hirnschale eingeschlossen sein soll, wie zur Erleichterung eines unmittelbaren Erkennens der Dinge außer uns; so sahen wir dagegen bei der vor mehreren Jahren stattgefundenen Besichtigung der Überreste des Todten, in Übereinstimmung mit einer außerordentlichen Stärke des ganzen

Knochenbaues, die Hirnschale von ganz ungewöhnlicher Dicke und Festigkeit. So schützte die Natur in ihm ein Gehirn von übermäßiger Zartheit, damit es nur nach innen blicken, und die Weltschau eines großen Herzens in ungestörter Ruhe üben könnte. Was diese furchtbar rüstige Kraft umschloß und bewahrte, war eine innere Welt von so lichter Zartheit, daß sie, schutzlos der rohen Betastung der Außenwelt preisgegeben, weich zerflossen und verduftet wäre, — wie der zarte Licht- und Liebesgenius Mozart's. —

Nun sage man sich, wie ein solches Wesen aus solch' wuchtigem Gehäuse in die Welt blickte! — Gewiß konnten die inneren Willensaffekte dieses Menschen nie, oder nur undeutlich seine Auffassung der Außenwelt bestimmen; sie waren zu heftig, und zugleich zu zart, um an einer der Erscheinungen haften zu können, welche sein Blick nur mit scheuer Hast, endlich mit jenem Mißtrauen des stets Unbefriedigten streifte. Hier fesselte ihn selbst nichts mit der flüchtigen Täuschung, welche noch Mozart aus seiner inneren Welt zur Sucht nach äußerem Genusse herauslocken konnte. Ein kindisches Behagen an den Zerstreuungen einer lebenslustigen großen Stadt konnte Beethoven kaum nur berühren, denn seine Willenstriebe waren viel zu stark, um in solch' oberflächlich buntem Treiben auch nur die mindeste Sättigung finden zu können. Nährte sich hieraus namentlich seine Neigung zur Einsamkeit, so fiel diese wieder mit seiner Bestimmung zur Unabhängigkeit zusammen. Ein bewundernswerth sicherer Instinkt leitete ihn gerade hierin, und ward zur hauptsächlichen Triebfeder der Äußerungen seines Charakters. Keine Vernunfterkenntniß hätte ihn dabei deutlicher anweisen können, als dieser unabweisliche Trieb seines Instinktes. Was Spinoza's Bewußtsein leitete, sich durch Gläserschleifen zu ernähren; was unseren Schopenhauer mit der, sein ganzes äußeres Leben, ja unerklärliche Züge seines Charakters bestimmenden Sorge, sein kleines Erbvermögen sich ungeschmälert zu erhalten, erfüllte, nämlich die Einsicht, daß die Wahrhaftigkeit jeder philosophischen Forschung durch eine Abhängigkeit von der Nöthigung zum Gelderwerb auf dem Wege wissenschaftlicher Arbeiten ernstlich gefährdet ist: dasselbe bestimmte Beethoven in seinem Trotze gegen die Welt, in seinem Hange zur Einsamkeit, wie in den fast rauhen Neigungen, die sich bei der Wahl seiner Lebensweise aussprachen.

Wirklich hatte sich auch Beethoven durch den Ertrag seiner musikalischen Arbeiten seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Wenn ihn nun aber nichts reizte, seiner Lebensweise ein anmuthiges Behagen zu sichern, so ergab sich ihm hieraus eine mindere Nöthigung sowohl zum schnellen, oberflächlichen Arbeiten, als auch zu Zugeständnissen an einen Geschmack, dem nur durch das Gefällige beizukommen war. Je mehr er so den Zusammenhang mit der Außenwelt verlor, desto klarsichtiger wendete sich sein Blick seiner inneren Welt zu. Je vertrauter er sich hier in der Verwaltung seines inneren Reichthums fühlt, desto bewußter stellt er nun seine Forderungen nach außen, und verlangt von seinen Gönnern wirklich, daß sie ihm nicht mehr seine Arbeiten bezahlen, sondern dafür sorgen sollen, daß er überhaupt, unbekümmert um alle Welt, für sich arbeiten könne. Wirklich geschah es zum ersten Male im Leben eines Musikers, daß einige wohlwollende Hochgestellte sich dazu verpflichteten, Beethoven in dem verlangten Sinne unabhängig zu erhalten. An einem ähnlichen Wendepunkte seines Lebens angelangt, war Mozart, zu früh erschöpft, zu Grunde gegangen. Die große ihm erwiesene Wohlthat, wenn sie sich auch nicht in ununterbrochener Dauer und ungeschmälert erhielt, begründete doch die eigenthümliche Harmonie, die sich in des Meisters, wenn auch noch so seltsam gestalteten Leben fortan kundthat. Er fühlte sich als Sieger, und wußte, daß er der Welt nur als freier Mann anzugehören habe. Diese mußte sich ihn gefallen lassen, wie er war. Seine hochadeligen Gönner behandelte er als Despot, und nichts war von ihm zu erhalten, als wozu und wann er Lust hatte.

Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einahm: das Spiel des Zauberers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt. Denn die äußere erlosch ihm nun ganz, nicht etwa weil Erblindung ihn ihres Anblickes beraubte, sondern weil Taubheit sie endlich seinem Ohre ferne hielt. Das Gehör war das einzige Organ, durch welches die äußere Welt noch störend zu ihm drang: für sein Auge war sie längst erstorben. Was sah der entzückte Träumer, wenn er durch die buntdurchwimmelten Straßen Wiens wandelte, und offenen Auges vor sich hinstarrte, einzig vom Wachen seiner inneren Tonwelt belebt? — Das Entstehen und Zunehmen seines Gehörleidens peinigte ihn furchtbar, und stimmte ihn zu tiefer

Melancholie; über die eingetretene völlige Taubheit, namentlich über den Verlust der Fähigkeit musikalischen Vorträgen zu lauschen, vernehmen wir keine erheblichen Klagen von ihm; nur der Lebensverkehr war ihm erschwert, der an sich keinen Reiz für ihn hatte, und dem er nun immer entschiedener auswich.

Ein gehörloser Musiker! — Ist ein erblindeter Maler zu denken?

Aber den erblindeten Seher kennen wir. Dem Teiresias, dem die Welt der Erscheinung sich verschlossen, und der dafür nun mit dem inneren Auge den Grund aller Erscheinung gewahrt, — ihm gleicht jetzt der ertäubte Musiker, der ungestört vom Geräusche des Lebens nun einzig noch den Harmonien seines Inneren lauscht, aus seiner Tiefe nur einzig noch zu jener Welt spricht, die ihm — nichts mehr zu sagen hat. So ist der Genius von jedem Außer-sich befreit, ganz bei sich und in sich. Wer Beethoven damals mit dem Blicke des Teiresias gesehen hätte, welches Wunder müßte sich dem erschlossen haben: eine unter Menschen wandelnde Welt, — das An-sich der Welt als wandelnder Mensch! —

Und nun erleuchtete sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auch auf die Erscheinung, die durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mittheilte. Jetzt spricht wiederum nur das Wesen der Dinge zu ihm und zeigt ihm diese in dem ruhigen Lichte der Schönheit. Jetzt versteht er den Wald, den Bach, die Wiese, den blauen Äther, die heitere Menge, das liebende Paar, den Gesang der Vögel, den Zug der Wolken, das Brausen des Sturmes, die Wonne der selig bewegten Ruhe. Da durchdringt all' sein Sehen und Gestalten diese wunderbare Heiterkeit, die erst durch ihn der Musik zu eigen geworden ist. Selbst die Klage, so innig ureigen allem Tönen, beschwichtigt sich zum Lächeln: die Welt gewinnt ihre Kindesunschuld wieder. „Mit mir seid heute im Paradiese" — wer hörte sich dieses Erlöserwort nicht zugerufen, wenn er der „Pastoral-Symphonie" lauschte?

Jetzt wächst diese Kraft des Gestaltens des Unbegreiflichen, Niegesehenen, Nieerfahrenen, welches durch sie aber zur unmittelbarsten Erfahrung von ersichtlichster Begreiflichkeit wird. Die Freude an der Ausübung dieser Kraft wird zum Humor:

aller Schmerz des Daseins bricht sich an diesem ungeheuren Behagen des Spieles mit ihm; der Weltenschöpfer Brahma lacht über sich selbst, da er die Täuschung über sich selbst erkennt; die wiedergewonnene Unschuld spielt scherzend mit dem Stachel der gesühnten Schuld, das befreite Gewissen neckt sich mit seiner ausgestandenen Qual.

Nie hat eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen, als diese Symphonien in A-dur und F-dur, mit allen ihnen so innig verwandten Tonwerken des Meisters aus dieser göttlichen Zeit seiner völligen Taubheit. Die Wirkung hiervon auf den Hörer ist eben diese Befreiung von aller Schuld, wie die Nachwirkung das Gefühl des verscherzten Paradieses ist, mit welchem wir uns wieder der Welt der Erscheinung zukehren. So predigen diese wundervollen Werke Reue und Buße im tiefsten Sinne einer göttlichen Offenbarung.

Hier ist einzig der ästhetische Begriff des E r h a b e n e n anzuwenden: denn eben die Wirkung des Heiteren geht hier sofort über alle Befriedigung durch das Schöne weit hinaus. Jeder Trotz der erkenntnißstolzen Vernunft bricht sich hier sofort an dem Zauber der Überwältigung unserer ganzen Natur; die Erkenntniß flieht mit dem Bekenntniß ihres Irrthumes, und die ungeheure Freude dieses Bekenntnisses ist es, in welcher wir aus tiefster Seele aufjauchzen, so ernsthaft auch die gänzlich gefesselte Miene des Zuhörers sein Erstaunen über die Unfähigkeit unseres Sehens und Denkens gegenüber dieser wahrhaftigsten Welt uns verräth. —

Was konnte von dem menschlichen Wesen des weltentrückten Genius' der Beachtung der Welt noch übrig bleiben? Was konnte das Auge des begegnenden Weltmenschen an ihm noch gewahren? Gewiß nur Misverständliches, wie er selbst nur durch Misverständniß mit dieser Welt verkehrte, über welche er, vermöge seiner naiven Großherzigkeit, in einem steten Widerspruche mit sich selbst lag, der immer nur wieder auf dem erhabensten Boden der Kunst sich harmonisch ausgleichen konnte. Denn so weit seine Vernunft die Welt zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüth sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus' beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitäts-Tendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlich religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemüth-

lichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentirung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: die Liebe ist Gott; und so dekretirte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unseren Dichtern seinen Beifall; fesselte ihn der „Faust“ stets so gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitäts-Sänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit; eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettina's seelenvollen Phantasien über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine herzliche Noth gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfniß des Luxus', sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückt sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius', gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte.

Er lebte in Wien, und kannte nur Wien: dieß sagt genug.

Der Östreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus' in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Accent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt, nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde. Deutscher Geist, deutsche Art und Sitte, wurden ihm aus Lehrbüchern spanischer und italienischer Abkunft erklärt; auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion, war eine von der Natur heiter und frohmüthig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher, da vor Allem das Haften am Wahren, Ächten und Freien untergraben werden sollte, als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte.

Dieß war nun derselbe Geist, der auch der einzigen in Östreich gepflegten Kunst, der Musik, die Ausbildung und in Wahrheit erniedrigende Tendenz zugeführt hatte, welcher wir zuvor bereits unser Urtheil zuwendeten. Wir sahen, wie Beethoven durch die mächtige Anlage seiner Natur sich gegen diese

Tendenz wahrte, und erkennen nun die ganz gleiche Kraft in ihm auch mächtig zur Abwehr einer frivolen Lebens- und Geistestendenz wirken. Katholisch getauft und erzogen, lebte durch solche Gesinnung der ganze Geist des deutschen Protestantismus' in ihm. Und dieser leitete ihn auch als Künstler wiederum auf dem Wege, auf welchem er auf den einzigen Genossen seiner Kunst treffen sollte, dem er ehrfurchtsvoll sich neigen, den er als Offenbarung des tiefsten Geheimnisses seiner eigenen Natur in sich aufnehmen konnte. Galt Haydn als der Leiter des Jünglings, so ward der große Sebastian Bach für das mächtig sich entfaltende Kunstleben des Mannes sein Führer.

Bach's Wunderwerk ward ihm zur Bibel seines Glaubens; in ihm las er, und vergaß darüber die Welt des Klanges, die er nun nicht mehr vernahm. Da stand es geschrieben, das Räthselwort seines tief innersten Traumes, das einst der arme Leipziger Kantor als ewiges Symbol der neuen, anderen Welt aufgeschrieben hatte. Das waren dieselben räthselhaft verschlungenen Linien und wunderbar krausen Zeichen, in welchen dem großen Albrecht Dürer das Geheimniß der vom Lichte beschienenen Welt und ihrer Gestalten aufgegangen war, das Zauberbuch des Nekromanten, der das Licht des Makrokosmos' über den Mikrokosmos hinleuchten läßt. Was nur das Auge des deutschen Geistes erschauen, nur sein Ohr vernehmen konnte, was ihn aus innerstem Gewahrwerden zu der unwiderstehlichen Protestation gegen alles ihm auferlegte äußere Wesen trieb, das las nun Beethoven klar und deutlich in seinem allerheiligsten Buche, und — ward selbst ein Heiliger. —

Wie aber konnte gerade dieser Heilige wiederum für das Leben sich zu seiner eigenen Heiligkeit verhalten, da er wohl erleuchtet war „die tiefste Weisheit auszusprechen, aber in einer Sprache, welche seine Vernunft nicht verstand"? Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den beseligenden Traum seines Inneren sich zu erinnern beschwerlich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebensbedürfnisse angetrieben, sich in irgend welcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Noth des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Da-

sein erkennt, und in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt, und seine Daseins-Schuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrthum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung dieser Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühllosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht oder Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbniß der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbar disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß.

Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizirend, auf die Entstehung der Musik als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch' einen ächt Beethoven'schen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genöthigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muß ich aber wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weßhalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme.

Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermüthigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, „der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!“ Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Berathung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. — Das nach innen gewendete Auge erblickt

da auch die nur ihm erkenntliche tröstliche Erscheinung (Allegro $^6/_8$), in welcher das Verlangen zum wehmüthig holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zaubers übt er nun (Andante $^3/_4$) an dem Festbannen einer anmuthsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welches er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. — Wir glauben nun den tief aus sich Beglückten den unsäglich erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto $^2/_2$): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; Alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist als lausche er dem eigenen Tönen der Erscheinungen, die luftig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio $^3/_4$) zu besinnen, wie er es anfinge, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Lust, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über Allem der ungeheuere Spielmann, der Alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: — er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. — So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. —

Es ist nicht möglich, den Menschen Beethoven für irgend eine Betrachtung festzuhalten, ohne sofort wieder den wunderbaren Musiker Beethoven zu seiner Erklärung heranzuziehen.

Wir ersahen, wie seine instinktive Lebenstendenz mit der Tendenz der Emanzipation seiner Kunst zusammenfiel; wie er selbst kein Diener des Luxus' sein konnte, so mußte auch seine Musik von allen Merkmalen der Unterordnung unter einen frivolen Geschmack befreit werden. Wie des Weiteren nun wie-

derum sein religiös optimistischer Glaube Hand in Hand mit einer instinktiven Tendenz der Erweiterung der Sphäre seiner Kunst ging, davon haben wir ein Zeugniß von erhabenster Naivetät in seiner neunten Symphonie mit Chören, deren Genesis wir hier näher betrachten müssen, um uns den wundervollen Zusammenhang der bezeichneten Grundtendenzen der Natur unseres Heiligen klar zu machen. —

Derselbe Trieb, der Beethoven's Vernunfterkenntniß leitete, den guten Menschen sich zu konstruiren, führte ihn in der Herstellung der Melodie dieses guten Menschen. Der Melodie, welche unter der Verwendung der Kunstmusiker ihre Unschuld verloren hatte, wollte er diese reinste Unschuld wiedergeben. Man rufe sich die italienische Opernmelodie des vorigen Jahrhunderts zurück, um zu erkennen, welch' gänzlich nur der Mode und ihren Zwecken dienendes Wesen dieses sonderbar nichtige Ton-Gespenst war: durch sie und ihre Verwendung war eben die Musik so tief erniedrigt worden, daß der lüsterne Geschmack von ihr immer nur etwas Neues verlangte, weil die Melodie von gestern heute nicht mehr anzuhören war. Von dieser Melodie lebte aber auch zunächst unsere Instrumentalmusik, deren Verwendung für die Zwecke eines keineswegs edlen gesellschaftlichen Lebens wir oben uns bereits vorführten.

Hier war es nun Haydn, der alsbald zur derben und gemüthlichen Volkstanzweise griff, die er oft leicht erkenntlich selbst den ihm zunächst liegenden ungarischen Bauerntänzen entnahm; er blieb hiermit in einer niederen, vom engeren Lokal-Charakter stark bestimmten Sphäre. Aus welcher Sphäre war nun aber diese Naturmelodie zu entnehmen, wenn sie einen edleren, ewigen Charakter tragen sollte? Denn auch diese Haydn'sche Bauerntanzweise fesselte mehr als pikante Sonderbarkeit, keineswegs aber als für alle Zeiten giltiger, rein menschlicher Kunsttypus. Unmöglich war sie aber aus den höheren Sphären unserer Gesellschaft zu entnehmen, denn dort eben herrschte die verzärtelte, verschnörkelte, von jeder Schuld behaftete Melodie des Opernsängers und Balletttänzers. Auch Beethoven ging Haydn's Weg; nur verwendete er die Volkstanzweise nicht mehr zur Unterhaltung an einer fürstlichen Speisetafel, sondern er spielte sie in einem idealen Sinne dem Volke selbst auf. Bald ist es eine schottische, bald eine russische, eine altfranzösische Volksweise, in

welcher er den erträumten Adel der Unschuld erkannte, und der er huldigend seine ganze Kunst zu Füßen legte. Mit einem ungarischen Bauerntanze spielte er (im Schlußsatze seiner A-dur-Symphonie) aber der ganzen Natur auf, so daß, wer diese darnach tanzen sehen könnte, im ungeheueren Kreiswirbel einen neuen Planeten vor seinen Augen entstehen zu sehen glauben müßte.

Aber es galt den Urtypus der Unschuld, den idealen „guten Menschen" seines Glaubens zu finden, um ihn mit seinem „Gott ist die Liebe" zu vermählen. Fast könnte man den Meister schon in seiner „Sinfonia eroica" auf dieser Spur erkennen: das ungemein einfache Thema des letzten Satzes derselben, welches er zu Verarbeitungen auch anderswo wieder benützte, schien ihm als Grundgerüste hierzu dienen zu sollen; was er an ihm von hinreißendem Melos aufbaut, gehört aber noch zu sehr dem, von ihm so eigenthümlich entwickelten und erweiterten, sentimentalen Mozart'schen Cantabile an, um als eine Errungenschaft in dem von uns gemeinten Sinne zu gelten. — Deutlicher zeigt sich die Spur in dem jubelreichen Schlußsatze der C-moll-Symphonie, wo uns die einfache, fast nur auf Tonica und Dominante, in der Naturscala der Hörner und Trompeten daherschreitende Marschweise um so mehr durch ihre große Naivetät anspricht, als die vorangehende Symphonie jetzt nur wie eine spannende Vorbereitung auf sie erscheint, wie das bald vom Sturm, bald von zarten Windeswehen bewegte Gewölk, aus welchem nun die Sonne mit mächtigen Strahlen hervorbricht.

Zugleich (wir schalten hier diese scheinbare Abschweifung als von wichtigem Bezug auf den Gegenstand unserer Untersuchung ein) fesselt uns aber diese C-moll-Symphonie als eine der selteneren Konzeptionen des Meisters, in welchen schmerzlich erregte Leidenschaftlichkeit, als anfänglicher Grundton, auf der Stufenleiter des Trostes, der Erhebung, bis zum Ausbruche siegesbewußter Freude sich aufschwingt. Hier betritt das lyrische Pathos fast schon den Boden einer idealen Dramatik im bestimmteren Sinne, nnd, wie es zweifelhaft dünken dürfte, ob auf diesem Wege die musikalische Konzeption nicht bereits in ihrer Reinheit getrübt werden möchte, weil sie zur Herbeiziehung von Vorstellungen verleiten müßte, welche an sich dem Geiste der Musik durchaus fremd erscheinen, so ist andererseits wiederum nicht zu verkennen, daß der Meister keineswegs durch eine

abirrende ästhetische Spekulation, sondern lediglich durch einen dem eigensten Gebiete der Musik entkeimten, durchaus idealen Instinkt hierin geleitet wurde. Dieser fiel, wie wir dieß am Ausgangspunkte dieser letzten Untersuchung zeigten, mit dem Bestreben zusammen, den Glauben an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur gegen alle, dem bloßen Anschein zuzuweisenden Einsprüche der Lebenserfahrung, für das Bewußtsein zu retten, oder vielleicht auch wieder zu gewinnen. Die fast durchgängig dem Geiste der erhabensten Heiterkeit entsprungenen Konzeptionen des Meisters gehörten, wie wir dieß oben ersahen, vorzüglich der Periode jener seligen Vereinsamung an, welche nach dem Eintritte seiner völligen Taubheit ihn der Welt des Leidens gänzlich entrückt zu haben schien. Vielleicht haben wir nun nicht nöthig, auf die wiederum eintretende schmerzlichere Stimmung in einzelnen wichtigsten Konzeptionen Beethoven's die Annahme des Verfalles jener inneren Heiterkeit zu gründen, da wir ganz gewiß fehlen würden, wenn wir glauben wollten, der Künstler könne überhaupt anders als bei tief innerer Seelenheiterkeit konzipiren. Die in der Konzeption sich ausdrückende Stimmung muß daher der Idee der Welt selbst angehören, welche der Künstler erfaßt und im Kunstwerke verdeutlicht. Da wir nun aber mit Bestimmtheit annahmen, daß in der Musik sich selbst die Idee der Welt offenbare, so ist der konzipirende Musiker vor Allem in dieser Idee mit enthalten, und was er ausspricht, ist nicht seine Ansicht von der Welt, sondern die Welt selbst, in welcher Schmerz und Freude, Wohl und Wehe wechseln. Auch der bewußte Zweifel des Menschen Beethoven war in dieser Welt enthalten, und so spricht er unmittelbar, keineswegs als Objekt der Reflexion aus ihm, wenn er uns die Welt etwa so zum Ausdruck bringt, wie in seiner neunten Symphonie, deren erster Satz uns allerdings die Idee der Welt in ihrem grauenvollsten Lichte zeigt. Unverkennbar waltet aber andererseits gerade in diesem Werke der überlegt ordnende Wille seines Schöpfers; wir begegnen seinem Ausdrucke unmittelbar, als er dem Rasen der, nach jeder Beschwichtigung immer wiederkehrenden Verzweiflung, wie mit dem Angstrufe des aus furchtbarem Traume Erwachenden das wirklich gesprochene Wort zuruft, dessen idealer Sinn kein anderer ist, als: „der Mensch ist doch gut!“

Von je hat es nicht nur der Kritik, sondern auch dem unbefangenen Gefühle Anstoß gegeben, den Meister hier plötzlich aus der Musik gewisser Maaßen herausfallen, gleichsam aus dem von ihm selbst gezogenen Zauberkreise heraustreten zu sehen, um somit an ein von der musikalischen Konzeption völlig verschiedenes Vorstellungsvermögen zu appelliren. In Wahrheit gleicht dieser unerhörte künstlerische Vorgang dem jähen Erwachen aus dem Traume; wir empfinden aber zugleich die wohlthätige Einwirkung hiervon auf den durch den Traum auf das Äußerste Geängstigten; denn nie hatte zuvor uns ein Musiker die Qual der Welt so grauenvoll endlos erleben lassen. So war es denn wirklich ein Verzweiflungs-Sprung, mit dem der göttlich naive, nur von seinem Zauber erfüllte Meister in die neue Lichtwelt eintrat, aus deren Boden ihm die lange gesuchte göttlich süße, unschuldsreine Menschenmelodie entgegenblühte.

Auch mit dem soeben bezeichneten ordnenden Willen, der ihn zu dieser Melodie führte, sehen wir somit den Meister unentwegt in der Musik, als der Idee der Welt, enthalten; denn in Wahrheit ist es nicht der Sinn des Wortes, welcher uns beim Eintritte der menschlichen Stimme einnimmt, sondern der Charakter dieser menschlichen Stimme selbst. Auch die in Schiller's Versen ausgesprochenen Gedanken sind es nicht, welche uns fortan beschäftigen, sondern der trauliche Klang des Chorgesanges, an welchem wir selbst einzustimmen uns aufgefordert fühlen, um, wie in den großen Passionsmusiken S. Bach's es wirklich mit dem Eintritte des Chorales geschah, als Gemeinde an dem idealen Gottesdienste selbst mit theilzunehmen. Ganz ersichtlich ist es, daß namentlich der eigentlichen Hauptmelodie die Worte Schiller's, sogar mit wenigem Geschicke nothdürftig erst untergelegt sind; denn ganz für sich, nur von Instrumenten vorgetragen, hat diese Melodie zuerst sich in voller Breite vor uns entwickelt, und uns dort mit der namenlosen Rührung der Freude an dem gewonnenen Paradiese erfüllt.

Nie hat die höchste Kunst etwas künstlerisch Einfacheres hervorgebracht als diese Weise, deren kindliche Unschuld, wenn wir zuerst das Thema im gleichförmigsten Flüstern von den Baßinstrumenten des Saitenorchesters im Unisono vernehmen, uns wie mit heiligen Schauern anweht. Sie wird nun der Cantus firmus, der Choral der neuen Gemeinde, um welchen,

wie um den Kirchen-Choral S. Bach's, die hinzutretenden harmonischen Stimmen sich kontrapunktisch gruppiren: nichts gleicht der holden Innigkeit, zu welcher jede neu hinzutretende Stimme diese Urweise reinster Unschuld belebt, bis jeder Schmuck, jede Pracht der gesteigerten Empfindung an ihr und in ihr sich vereinigt, wie die athmende Welt um ein endlich geoffenbartes Dogma reinster Liebe. —

Überblicken wir den kunstgeschichtlichen Fortschritt, welchen die Musik durch Beethoven gethan hat, so können wir ihn bündig als den Gewinn einer Fähigkeit bezeichnen, welche man ihr vorher absprechen zu müssen vermeinte: sie ist vermöge dieser Befähigung weit über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen getreten, in welcher sie von jeder Beengung durch traditionelle oder konventionelle Formen, vermöge vollster Durchdringung und Belebung dieser Formen mit dem eigensten Geiste der Musik, befreit ist. Und dieser Gewinn zeigt sich sofort für jedes menschliche Gemüth durch den der Hauptform aller Musik, der Melodie, von Beethoven verliehenen Charakter, als welcher jetzt die höchste Natureinfachheit wiedergewonnen ist, als der Born, aus welchem die Melodie zu jeder Zeit und bei jedem Bedürfnisse sich erneuert, und bis zur höchsten, reichsten Mannigfaltigkeit sich ernährt. Und dieses dürfen wir unter dem einen, Allen verständlichen Begriff fassen: die Melodie ist durch Beethoven von dem Einflusse der Mode und des wechselnden Geschmackes emanzipirt, zum ewig giltigen, rein menschlichen Typus erhoben worden. Beethoven's Musik wird zu jeder Zeit verstanden werden, während die Musik seiner Vorgänger größtentheils nur unter Vermittelung kunstgeschichtlicher Reflexion uns verständlich bleiben wird. —

Aber noch ein anderer Fortschritt wird auf dem Wege, auf welchem Beethoven die entscheidend wichtige Veredelung der Melodie erzielte, ersichtlich, nämlich die neue Bedeutung, welche jetzt die Vokalmusik in ihrem Verhältnisse zur reinen Instrumentalmusik erhält.

Diese Bedeutung war der bisherigen gemischten Vokal- und Instrumentalmusik fremd. Diese, welche wir bisher zunächst in den kirchlichen Kompositionen antreffen, dürfen wir für's erste unbedenklich als eine verdorbene Vokalmusik ansehen, insofern das Orchester hier nur als Verstärkung oder auch Begleitung

der Gesangstimmen verwendet ist. Des großen S. Bach's Kirchenkompositionen sind nur durch den Gesangschor zu verstehen, nur daß dieser selbst hier bereits mit der Freiheit und Beweglichkeit eines Instrumental-Orchesters behandelt wird, welche die Herbeiziehung desselben zur Verstärkung und Unterstützung jenes ganz von selbst eingab. Dieser Vermischung zur Seite treffen wir dann, bei immer größerem Verfalle des Geistes der Kirchenmusik, auf die Einmischung des italienischen Operngesanges mit Begleitung des Orchesters nach den zu verschiedenen Zeiten beliebten Manieren. Beethoven's Genius war es vorbehalten, den aus diesen Mischungen sich bildenden Kunstkomplex rein im Sinne eines Orchesters von gesteigerter Fähigkeit zu verwenden. In seiner großen Missa solemnis haben wir ein rein symphonisches Werk des ächtesten Beethoven'schen Geistes vor uns. Die Gesangstimmen sind hier ganz in dem Sinne wie menschliche Instrumente behandelt, welchen Schopenhauer diesen sehr richtig auch nur zugesprochen wissen wollte: der ihnen untergelegte Text wird von uns, gerade in diesen großen Kirchenkompositionen, nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt, sondern er dient, im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang, und verhält sich nur deßwegen nicht störend zu unserer musikalisch bestimmten Empfindung, weil er uns keinesweges Vernunftvorstellungen anregt, sondern, wie dieß auch sein kirchlicher Charakter bedingt, uns nur mit dem Eindrucke wohlbekannter symbolischer Glaubensformeln berührt.

Durch die Erfahrung, daß eine Musik nichts von ihrem Charakter verliert, wenn ihr auch sehr verschiedenartige Texte untergelegt werden, erhellt sich andererseits nun das Verhältniß der Musik zur *Dichtkunst* als ein durchaus illusorisches: denn es bestätigt sich, daß, wenn zu einer Musik gesungen wird, nicht der poetische Gedanke, den man namentlich bei Chorgesängen nicht einmal verständlich artikulirt vernimmt, sondern höchstens Das von ihm aufgefaßt wird, was er im Musiker als Musik und zu Musik anregte. Eine Vereinigung der Musik und der Dichtkunst muß daher stets zu einer solchen Geringstellung der letzteren ausschlagen, daß es nur wieder zu verwundern ist, wenn wir sehen, wie namentlich auch unsere großen deutschen Dichter das Problem einer Vereinigung der beiden Künste stets

von Neuem erwogen, oder gar versuchten. Sie wurden hierbei ersichtlich von der Wirkung der Musik in der Oper geleitet: und allerdings schien hier einzig das Feld zu liegen, auf welchem es zu einer Lösung des Problems führen mußte. Mögen sich nun die Erwartungen unserer Dichter einerseits mehr auf die formelle Abgemessenheit ihrer Struktur, andererseits mehr auf die tief anregende gemüthliche Wirkung der Musik bezogen haben, immer bleibt es ersichtlich, daß es ihnen nur in den Sinn kommen konnte, der hier dargeboten scheinenden mächtigen Hilfsmittel sich zu bedienen, um der dichterischen Absicht einen sowohl präziseren, als tiefer dringenden Ausdruck zu geben. Es mochte sie bedünken, daß die Musik ihnen gern diesen Dienst leisten würde, wenn sie ihr an der Stelle des trivialen Opernsüjets und Operntextes eine ernstlich gemeinte dichterische Konzeption zuführten. Was sie immer wieder von ernstlichen Versuchen in dieser Richtung abhielt, mag wohl ein unklarer, aber richtig geleiteter Zweifel daran gewesen sein, ob die Dichtung, als solche, in ihrem Zusammenwirken mit der Musik überhaupt noch beachtet werde. Bei genauem Besinnen durfte es ihnen nicht entgehen, daß in der Oper außer der Musik nur der scenische Vorgang, nicht aber der ihn erklärende dichterische Gedanke, die Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, und daß die Oper recht eigentlich nur das Zuhören oder Zusehen abwechselnd auf sich lenkte. Daß weder für das eine noch für das andere Rezeptionsvermögen eine vollkommene ästhetische Befriedigung zu gewinnen war, erklärt sich offenbar daraus, daß, wie ich oben dieß bereits bezeichnete, die Opernmusik nicht zu der, der Musik einzig entsprechenden Andacht umstimmte, in welcher das Gesicht derart depotenzirt wird, daß das Auge die Gegenstände nicht mehr mit der gewohnten Intensität wahrnimmt; wogegen wir eben finden mußten, daß wir hier, von der Musik nur oberflächlich berührt, durch sie mehr aufgeregt als von ihr erfüllt, nun auch etwas zu sehen verlangten, — keineswegs aber etwa zu denken; denn hierfür waren wir, eben durch dieses Widerspiel des Unterhaltungsverlangens, in Folge einer im tiefsten Grunde nur gegen die Langeweile ankämpfenden Zerstreuung, gänzlich der Fähigkeit beraubt worden.

Wir haben uns nun durch die vorangehenden Betrachtungen mit der besonderen Natur Beethoven's genügend ver-

traut gemacht, um den Meister in seinem Verhalten zur Oper sofort zu verstehen, wenn er auf das Allerentschiedenste ablehnte, je einen Operntext von frivoler Tendenz komponiren zu wollen. Ballet, Aufzüge, Feuerwerk, wollüstige Liebesintriguen u. s. w., dazu eine Musik zu machen, das wies er mit Entsetzen von sich. Seine Musik mußte eine ganze, hochherzig leidenschaftliche Handlung vollständig durchdringen können. Welcher Dichter sollte ihm hierzu die Hand zu bieten vermögen? Ein einmalig angetretener Versuch brachte ihn mit einer dramatischen Situation in Berührung, die wenigstens nichts von der gehaßten Frivolität an sich hatte, und außerdem durch die Verherrlichung der weiblichen Treue dem leitenden Humanitätsdogma des Meisters gut entsprach. Und doch umschloß dieses Opernsüjet so vieles der Musik Fremde, ihr Unassimilirbare, daß eigentlich nur die große Ouvertüre zu Leonore uns wirklich deutlich macht, wie Beethoven das Drama verstanden haben wollte. Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste Drama in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore" Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?

Diese hier jedem Gefühle sich aufdrängende Wahrnehmung kann uns aber zur vollkommen klaren Erkenntniß werden, wenn wir auf die philosophische Erklärung der Musik selbst zurückgehen.

Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt. Das Drama überragt ganz in der Weise die Schranken der Dichtkunst, wie die Musik die jeder anderen, namentlich aber der bildenden Kunst, dadurch, daß seine Wirkung einzig im Erhabenen liegt. Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so giebt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung

dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden. Wir dürften somit nicht irren, wenn wir in der Musik die aprioristische Befähigung des Menschen zur Gestaltung des Drama's überhaupt erkennen wollten. Wie wir die Welt der Erscheinungen uns durch die Anwendung der Gesetze des Raumes und der Zeit konstruiren, welche in unserem Gehirne aprioristisch vorgebildet sind, so würde diese wiederum bewußte Darstellung der Idee der Welt im Drama durch jene inneren Gesetze der Musik vorgebildet sein, welche im Dramatiker ebenso unbewußt sich geltend machten, wie jene ebenfalls unbewußt in Anwendung gebrachten Gesetze der Causalität für die Apperzeption der Welt der Erscheinungen.

Die Ahnung hiervon war es eben, was unsere großen deutschen Dichter einnahm; und vielleicht sprachen sie in dieser Ahnung zugleich den geheimnißvollen Grund der nach anderen Annahmen bestehenden Unerklärlichkeit Shakespeare's aus. Dieser ungeheure Dramatiker war wirklich nach keiner Analogie mit irgend welchem Dichter zu begreifen, weßhalb auch ein ästhetisches Urtheil über ihn noch gänzlich unbegründet geblieben ist. Seine Dramen erscheinen als ein so unmittelbares Abbild der Welt, daß die künstlerische Vermittelung in der Darstellung der Idee ihnen gar nicht anzumerken, und namentlich nicht kritisch nachzuweisen ist, weßhalb sie, als Produkte eines übermenschlichen Genie's angestaunt, unseren großen Dichtern, fast in derselben Weise wie Naturwunder, zum Studium für das Auffinden der Gesetze ihrer Erzeugung wurden.

Wie weit Shakespeare über den eigentlichen Dichter erhaben war, drückt sich bei der ungemeinen Wahrhaftigkeit jedes Zuges seiner Darstellungen oft schroff genug aus, wenn der Poet, wie z. B. in der Scene des Streites zwischen Brutus und Cassius (im Julius Cäsar), geradesweges als ein albernes Wesen behandelt wird; wogegen wir den vermeintlichen „Dichter" Shakespeare nirgends antreffen als im eigensten Charakter der Gestalten selbst, die in seinen Dramen sich vor uns bewegen. — Völlig unvergleichlich blieb daher Shakespeare, bis der deutsche Genius ein nur im Vergleiche mit ihm analogisch zu erklärendes

Wesen in Beethoven hervorbrachte. — Fassen wir den Komplex der Shakespeare'schen Gestaltenwelt, mit der ungemeinen Prägnanz der in ihr enthaltenen und sich berührenden Charaktere, zu einem Gesammteindruck auf unsere innerste Empfindung zusammen, und halten wir zu diesem den gleichen Complex der Beethoven'schen Motivenwelt mit ihrer unabwehrbaren Eindringlichkeit und Bestimmtheit, so müssen wir inne werden, daß die eine dieser Welten die andere vollkommen deckt, so daß jede in der anderen enthalten ist, wenngleich sie in durchaus verschiedenen Sphären sich zu bewegen scheinen.

Um diese Vorstellung uns zu erleichtern, führen wir uns in der Ouvertüre zu Coriolan das Beispiel vor, in welchem Beethoven und Shakespeare an dem gleichen Stoffe sich berühren. Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizirten Handlung nur Dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Entwickelung einzig die Überwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maaß kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden läßt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schließt, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizirte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsere Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten

Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre jene, in dieser Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten. Was ihre beiden Sphären auseinander hält, sind die formellen Bedingungen der in ihnen giltigen Gesetze der Apperzeption. Die vollendetste Kunstform müßte demnach von dem Grenzpunkte aus sich bilden, auf welchem jene Gesetze sich zu berühren vermöchten. Was nun Shakespeare so unbegreiflich wie unvergleichlich macht, ist, daß die Formen des Drama's, welche noch die Schauspiele des großen Calderon bis zur konventionellen Sprödigkeit, als recht eigentliche Künstlerwerke bestimmten, von ihm so lebenvoll durchdrungen wurden, daß sie uns wie von der Natur völlig hinweggedrängt erscheinen: wir glauben nicht mehr künstlich gebildete, sondern wirkliche Menschen vor uns zu sehen; wogegen sie wiederum uns so wunderbar fern abstehen, daß wir eine reale Berührung mit ihnen für so unmöglich halten müssen, als wenn wir Geistererscheinungen vor uns hätten. — Wenn nun Beethoven gerade auch in seinem Verhalten zu den formalen Gesetzen seiner Kunst, und in der befreienden Durchdringung derselben, Shakespeare ganz gleich steht, so dürften wir den angedeuteten Grenz- oder Übergangspunkt der beiden bezeichneten Sphären am deutlichsten zu bezeichnen hoffen, wenn wir noch einmal unseren Philosophen uns zum unmittelbaren Führer nehmen, und zwar indem wir auf den Zielpunkt seiner hypothetischen Traumtheorie, die Erklärung der Geistererscheinungen zurückgehen.

Es käme hierbei zunächst nicht auf die metaphysische, sondern auf die physiologische Erklärung des sogenannten „zweiten Gesichtes" an. Dort ward das Traumorgan als in dem Theile des Gehirnes fungirend gedacht, welcher durch Eindrücke des mit seinen inneren Angelegenheiten im tiefen Schlafe beschäftigten Organismus' in analoger Weise angeregt werde, wie der, jetzt vollkommen ruhende, nach außen gewandte, mit den Sinnes-

organen unmittelbar verbundene Theil des Gehirnes, durch im Wachen empfangene Eindrücke der äußeren Welt angeregt wird. Die vermöge dieses inneren Organes konzipirte Traummittheilung konnte nur durch einen zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden Traum überliefert werden, welcher den wahrhaftigen Inhalt des ersten nur in allegorischer Form vermitteln konnte, weil hier, beim vorbereiteten und endlich vor sich gehenden vollen Erwachen des Gehirnes nach außen, bereits die Formen der Erkenntniß der Erscheinungswelt, nach Raum und Zeit, in Anwendung gebracht werden mußten, und somit ein, den gemeinen Erfahrungen des Lebens durchaus verwandtes Bild zu konstruiren war. — Wir verglichen nun das Werk des Musikers dem Gesichte der hellsehend gewordenen Somnambule, als das von ihr erschaute, und nun im erregtesten Zustande des Hellsehens auch nach außen verkündete, unmittelbare Abbild des innersten Wahrtraumes, und fanden den Kanal zu dieser seiner Mittheilung auf dem Wege der Entstehung und Bildung der Klangwelt auf. — Zu diesem, hier analogisch angezogenen, physiologischen Phänomene der somnambulen Hellsichtigkeit halten wir nun das andere des Geistersehens, und verwenden hierbei wiederum die hypothetische Erklärung Schopenhauer's, wonach dieses ein bei wachem Gehirne eintretendes Hellsehen sei; nämlich, es gehe dieses in Folge einer Depotenzirung des wachen Gesichtes vor sich, dessen jetzt umflortes Sehen der innere Drang zu einer Mittheilung an das dem Wachen unmittelbar nahe Bewußtsein benutzte, um ihm die im innersten Wahrtraume erschienene Gestalt deutlich vor sich zu zeigen. Diese so aus dem Inneren vor das Auge projizirte Gestalt gehört in keiner Weise der realen Welt der Erscheinung an; dennoch lebt sie vor dem Geisterseher mit all' den Merkmalen eines wirklichen Wesens. Zu diesem, nur in außerordentlichen und seltenen Fällen dem inneren Willen gelingenden Projiziren des nur von ihm erschauten Bildes vor die Augen des Wachenden, halten wir nun das Werk Shakespeare's, um diesen selbst uns als den Geisterseher und Geisterbanner zu erklären, der die Gestalten der Menschen aller Zeiten aus seiner innersten Anschauung sich und uns so vor das wache Auge zu stellen weiß, daß sie wirklich vor uns zu leben scheinen.

Sobald wir uns nun mit dieser Analogie mit ihren vollsten

Konsequenzen bemächtigen, dürfen wir Beethoven, den wir dem hellsehenden Somnambulen verglichen, als den wirkenden Untergrund des Geister sehenden Shakespeare bezeichnen: was Beethoven's Melodien hervorbringt, projizirt auch die Shakespeare'-Geistergestalten; und Beide werden sich gemeinschaftlich zu einem und demselben Wesen durchdringen, wenn wir den Musiker, indem er in die Klangwelt hervortritt, zugleich in die Lichtwelt eintreten lassen. Dieß geschähe analog dem physiologischen Vorgange, welcher einerseits Grund der Geistersichtigkeit wird, andererseits die somnambule Hellsichtigkeit hervorbringt, und bei welchem anzunehmen ist, daß eine innere Anregung das Gehirn in umgekehrter Weise, als beim Wachen es der äußere Eindruck thut, von innen nach außen durchdringt, wo sie endlich auf die Sinnesorgane trifft, und diese bestimmt nach außen Das zu gewahren, was als Objekt aus dem Inneren hervorgedrungen ist. Nun bestätigten wir aber die unleugbare Thatsache, daß beim innigen Anhören einer Musik das Gesicht in der Weise depotenzirt werde, daß es die Gegenstände nicht mehr intensiv wahrnähme: somit wäre dieß der durch die innerste Traumwelt angeregte Zustand, welcher, als Depotenzirung des Gesichtes, die Erscheinung der Geistergestalt ermöglichte.

Wir können diese hypothetische Erklärung eines anderweitig unerklärlichen physiologischen Vorganges von verschiedenen Seiten her für die Erklärung des uns jetzt vorliegenden künstlerischen Problem's anwenden, um zu dem gleichen Ergebnisse zu gelangen. Die Geistergestalten Shakespeare's würden durch das völlige Wachwerden des inneren Musikorganes zum Ertönen gebracht werden, oder auch: Beethoven's Motive würden das depotenzirte Gesicht zum deutlichen Gewahren jener Gestalten begeistern, in welchen verkörpert diese jetzt vor unserem hellsichtig gewordenen Auge sich bewegten. In dem einen wie dem anderen der an sich wesentlich identischen Fälle müßte die ungeheuere Kraft, welche hier, gegen die Ordnung der Naturgesetze, in dem angegebenen Sinne der Erscheinungsbildung von innen nach außen sich bewegte, aus einer tiefsten Noth sich erzeugen, und es würde diese Noth wahrscheinlich dieselbe sein, welche im gemeinen Lebensvorgange den Angstschrei des aus dem bedrängenden Traumgesichte des tiefen Schlafes plötzlich Erwachenden hervorbringt; nur daß hier, im außerordentlichen,

ungeheueren, das Leben des Genius' der Menschheit gestaltenden Falle, die Noth dem Erwachen in einer neuen, durch dieses Erwachen einzig offen zu legenden Welt hellsten Erkennens und höchster Befähigung zuführt.

Dieses Erwachen aus tiefster Noth erleben wir aber bei jenem merkwürdigen, der gemeinen ästhetischen Kritik so anstößig gebliebenen Übersprunge der Instrumentalmusik in die Vokalmusik, von dessen Erklärung bei der Besprechung der neunten Symphonie Beethoven's wir zu dieser weit ausgreifenden Untersuchung ausgingen. Was wir hierbei empfinden, ist ein gewisses Übermaaß, eine gewaltsame Nöthigung zur Entladung nach außen, durchaus vergleichbar dem Drange nach Erwachen aus einem tiefbeängstigenden Traume; und das Bedeutsame für den Kunstgenius der Menschheit ist, daß dieser Drang hier eine künstlerische That hervorrief, durch welche diesem Genius ein neues Vermögen, die Befähigung zur Erzeugung des höchsten Kunstwerkes zugeführt ist.

Auf dieses Kunstwerk haben wir in dem Sinne zu schließen, daß es das vollendetste Drama, somit ein weit über das Werk der eigentlichen Dichtkunst hinausliegendes sein muß. Hierauf dürfen wir schließen, die wir die Identität des Shakespeare'schen und des Beethoven'schen Drama's erkannten, von welchem wir andererseits anzunehmen haben, daß es sich zur „Oper“ verhalte, wie ein Shakespeare'sches Stück zu einem Litteratur-Drama, und eine Beethoven'sche Symphonie zu einer Opernmusik.

Daß Beethoven im Verlaufe seiner neunten Symphonie einfach zur förmlichen Chor-Cantate mit Orchester zurückkehrt, hat uns in der Beurtheilung jenes merkwürdigen Übersprunges aus der Instrumental- in die Vokalmusik nicht zu beirren; die Bedeutung dieses choralen Theiles der Symphonie haben wir zuvor ermessen, und diese als dem eigensten Felde der Musik angehörig erkannt: in ihm liegt, außer jener eingänglich behandelten Veredelung der Melodie, nichts formell Unerhörtes für uns vor; es ist eine Cantate mit Textworten, zu denen die Musik in kein anderes Verhältniß tritt, als zu jedem anderen Gesangstexte. Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethe's und Schiller's, die Musik bestimmen können; dieß vermag allein das Drama, und zwar nicht das

dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unseren Augen sich bewegende Drama, als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören.

Nicht also das Werk Beethoven's, sondern jene in ihm enthaltene unerhörte künstlerische That des Musikers haben wir hier als den Höhepunkt der Entfaltung seines Genius' festzuhalten, indem wir erklären, daß das ganz von dieser That belebte und gebildete Kunstwerk auch die vollendetste Kunstform bieten müßte, nämlich diejenige Form, in welcher, wie für das Drama, so besonders auch für die Musik, jede Konventionalität vollständig aufgehoben sein würde. Dieß wäre dann zugleich auch die einzige, dem in unserem großen Beethoven so kräftig individualisirten deutschen Geiste durchaus entsprechende, von ihm erschaffene rein-menschliche, und doch ihm original angehörige, neue Kunstform, welche bis jetzt der neueren Welt, im Vergleiche zur antiken Welt, noch fehlt.

Es wird Demjenigen, der sich zu den hier von mir ausgesprochenen Ansichten im Betreff der Beethoven'schen Musik bestimmen lassen sollte, nicht zu ersparen sein, für phantastisch und überschwenglich gehalten zu werden; und zwar wird ihm dieser Vorwurf nicht nur von unseren heutigen gebildeten und ungebildeten Musikern, welche das von uns gemeinte Traumgesicht der Musik meistens nur unter der Gestalt des Traumes Zettel's im Sommernachtstraum erfahren haben, gemacht werden, sondern namentlich auch von unseren Litteraturpoeten und selbst bildenden Künstlern, insoweit diese sich überhaupt um Fragen, welche ganz von ihrer Sphäre abzuführen scheinen, bekümmern. Leicht müßten wir uns aber dazu entschließen, jenen Vorwurf, selbst wenn er recht geringschätzig, ja mit einem auf Beleidigung berechneten Darüberhinwegsehen uns ausgedrückt würde, ruhig zu ertragen; denn es leuchtet uns ein, daß zunächst Jene gar nicht zu ersehen vermögen, was wir erkennen, wogegen sie im besten Falle genau nur so viel hiervon zu gewahren im Stande sind, als nöthig sein dürfte, um ihnen ihre eigene Unproduktivität erklärlich zu machen: daß sie vor dieser Erkenntniß aber zurückschrecken, muß wiederum uns nicht unverständlich sein.

Führen wir uns den Charakter unserer jetzigen litterarischen und künstlerischen Öffentlichkeit vor, so gewahren wir eine merkliche Wandelung, welche seit etwa einem Menschenalter hierin sich zugetragen hat. Es sieht hier Alles nicht nur wie Hoffnung, sondern sogar in einem solchen Grade wie Gewißheit aus, daß die große Periode der deutschen Wiedergeburt, mit ihren Goethe und Schiller, selbst mit einer, immerhin wohltemperirten, Geringschätzung angesehen wird. Dieß war vor einem Menschenalter ziemlich anders: es gab sich damals der Charakter unseres Zeitalters unverhohlen für einen wesentlich kritischen aus; man bezeichnete den Zeitgeist als einen „papierenen", und glaubte selbst der bildenden Kunst nur noch in der Zusammenstellung und Verwendung überkommener Typen eine, allerdings von jeder Originalität entkleidete, lediglich reproduzirende Wirksamkeit zusprechen zu dürfen. Wir müssen annehmen, daß man hierin um jene Zeit wahrhaftiger sah und ehrlicher sich aussprach, als dieß heut' zu Tage der Fall ist. Wer daher noch jetzt, trotz des zuversichtlichen Gebahrens unserer Litteraten und litterarischen Bildner, Erbauer, und sonstiger mit dem öffentlichen Geiste verkehrender Künstler, der Meinung von damals sein sollte, mit dem dürften wir uns leichter zu verständigen hoffen, wenn wir die unvergleichliche Bedeutung, welche die Musik für unsere Kultur-Entwickelung gewonnen hat, in ihr rechtes Licht zu stellen unternehmen, wofür wir uns schließlich aus dem vorzüglichen Versenken in die innere Welt, wie sie unsere bisherige Untersuchung veranlaßte, einer Betrachtung der äußeren Welt zuwenden, in welcher wir leben, und unter deren Drucke jenes innere Wesen zu der ihm jetzt eigenen, nach außen reagirenden Kraft sich ermächtigte.

Um uns hierbei nicht etwa in einem weit gesponnenen kulturgeschichtlichen Irrgewebe zu verfangen, halten wir sofort einen charakteristischen Zug des öffentlichen Geistes der unmittelbaren Gegenwart fest. —

Während die deutschen Waffen siegreich nach dem Centrum der französischen Civilisation vordringen, regt sich bei uns plötzlich das Schamgefühl über unsere Abhängigkeit von dieser Civilisation, und tritt als Aufforderung zur Ablegung der Pariser Modetrachten vor die Öffentlichkeit. Dem patriotischen Gefühle erscheint also endlich Das anstößig, was der ästhetische Schick-

lichkeits-Sinn der Nation so lange nicht nur ohne jede Protestation ertragen, sondern dem unser öffentlicher Geist sogar mit Hast und Eifer nachgestrebt hat. Was sagte in der That wohl dem Bildner ein Blick auf unsere Öffentlichkeit, welche einerseits nur Stoff zu den Karrikaturen unserer Witzblätter darbot, während andererseits wiederum unsere Poeten ungestört fortfuhren das „deutsche Weib" zu beglückwünschen? — Wir meinen über diese so eigenthümlich komplizirte Erscheinung sei wohl kein Wort der Beleuchtung erst zu verlieren. — Vielleicht könnte sie aber als ein vorübergehendes Übel angesehen werden: man könnte erwarten, das Blut unserer Söhne, Brüder und Gatten, für den erhabensten Gedanken des deutschen Geistes auf den mörderischesten Schlachtfeldern der Geschichte vergossen, müßte unseren Töchtern, Schwestern und Frauen wenigstens die Wange mit Scham röthen, und plötzlich müßte eine edelste Noth ihnen den Stolz erwecken, ihren Männern nicht mehr als Karrikaturen der lächerlichsten Art sich vorzustellen. Zur Ehre der deutschen Frauen wollen wir nun auch gern glauben, daß ein würdiges Gefühl in diesem Betreff sie bewege; und dennoch mußte wohl Jeder lächeln, wenn er von den ersten an sie gerichteten Aufforderungen, sich eine neue Tracht zuzulegen, Kenntniß nahm. Wer fühlte nicht, daß hier nur von einer neuen, und vermuthlich sehr ungeschickten Maskerade die Rede sein konnte? Denn es ist nicht eine zufällige Laune unseres öffentlichen Lebens, daß wir unter der Herrschaft der Mode stehen, ebenso wie es in der Geschichte der modernen Civilisation sehr wohl begründet ist, daß die Launen des Pariser Geschmackes uns die Gesetze der Mode diktiren. Wirklich ist der französische Geschmack, d. h. der Geist von Paris und Versailles, seit zweihundert Jahren das einzige produktive Ferment der europäischen Bildung gewesen; während der Geist keiner Nation mehr Kunsttypen zu bilden vermochte, produzirte der französische Geist wenigstens noch die äußere Form der Gesellschaft, und bis auf den heutigen Tag die Modetracht.

Mögen diese nun unwürdige Erscheinungen sein, so sind sie doch dem französischen Geiste original entsprechend; sie drücken ihn ganz so bestimmt und schnell erkenntlich aus, wie die Italiener der Renaissance, die Römer, die Griechen, die Ägypter und Assyrer in ihren Kunsttypen sich ausgedrückt haben; und

durch nichts bezeigen uns die Franzosen mehr, daß sie das herrschende Volk der heutigen Civilisation sind, als dadurch, daß unsere Phantasie sogleich auf das Lächerliche geräth, wenn wir uns imaginiren, uns bloß von ihrer Mode emanzipiren zu wollen. Wir erkennen sogleich, daß eine der französischen Mode gegenüber gestellte „deutsche Mode“ etwas ganz Absurdes sein würde, und müssen, da sich doch wieder unser Gefühl gegen jene Herrschaft empört, schließlich einsehen, daß wir einem wahren Fluche verfallen sind, von welchem uns nur eine unendlich tief begründete Neugeburt erlösen könnte. Unser ganzes Grundwesen müßte sich nämlich der Art ändern, daß der Begriff der Mode selbst für die Gestaltung unseres äußeren Lebens gänzlich sinnlos zu werden hätte.

Darauf, worin diese Neugeburt bestehen müßte, hätten wir nun mit großer Vorsicht Schlüsse zu ziehen, wenn wir zuerst den Gründen des tiefen Verfalles des öffentlichen Kunstgeschmackes nachgeforscht. Da uns die Anwendung von Analogien schon für den Hauptgegenstand unserer Untersuchungen mit einigem Glücke zu sonst schwierig zu erlangenden Aufschlüssen leitete, versuchen wir nochmals uns zunächst auf ein anscheinend abliegendes Gebiet der Betrachtung zu begeben, auf welchem wir aber jedenfalls eine Ergänzung unserer Ansichten über den plastischen Charakter unserer Öffentlichkeit gewinnen dürften. —

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts Anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter mit objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel gearteten Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft; die bisher wie im steten Natur-Entwickelungsprozeß lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Krystallisations-

prozeß und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten, nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen, und endigt als Rhetorik und Dialektik. — Nun aber vergegenwärtigen wir uns den Übersprung der Schrift zur Buchdruckerkunst. Aus dem kostbaren geschriebenen Buche las der Hausherr der Familie, den Gästen vor; nun jedoch liest Jeder selbst aus dem gedruckten Buche still für sich, und für die Leser schreibt jetzt der Schriftsteller. Man muß die religiösen Sekten der Reformationszeit, ihre Disputate und Traktätlein sich zurückrufen, um einen Einblick in das Wüthen des Wahnsinns zu gewinnen, welcher sich der vom Buchstaben besessenen Menschenköpfe bemächtigt hatte. Man kann annehmen, daß nur Luther's herrlicher Choral den gesunden Geist der Reformation rettete, weil er das Gemüth bestimmte, und die Buchstaben-Krankheit der Gehirne damit heilte. Aber noch konnte der Genius eines Volkes mit dem Buchdrucker sich verständigen, so kläglich ihm der Verkehr auch ankommen mochte; mit der Erfindung der Zeitungen, seit dem vollen Aufblühen des Journalwesens, mußte jedoch dieser gute Geist des Volkes sich gänzlich aus dem Leben zurückziehen. Denn jetzt herrschen nur noch Meinungen, und zwar „öffentliche“; diese sind für Geld zu haben, wie die öffentlichen Dirnen: wer eine Zeitung sich hält, hat, neben der Makulatur, noch ihre Meinung sich angeschafft; er braucht nicht mehr zu denken, noch zu sinnen; schwarz auf weiß ist bereits für ihn gedacht, was von Gott und der Welt zu halten sei. So sagt denn auch das Pariser Modejournal dem „deutschen Weibe“, wie es sich zu kleiden hat; denn in solchen Dingen uns das Richtige sagen zu dürfen, dazu hat der Franzose sich ein volles Recht erworben, da er sich zum eigentlichen farbigen Illustrator unserer Journal-Papier-Welt aufgeschwungen hat.

Halten wir zu der Umwandlung der poetischen Welt in eine journal-litterarische Welt jetzt diejenige, welche die Welt als Form und Farbe erfahren hat, so treffen wir nämlich auf das ganz gleiche Ergebniß.

Wer wäre so anmaßend, von sich sagen zu wollen, daß er sich wirklich einen Begriff von der Größe und göttlichen Erhabenheit der plastischen Welt des griechischen Alterthums zu machen vermöge? Jeder Blick auf ein einziges Bruchstück ihrer uns erhaltenen Trümmer läßt uns mit Schauer empfinden, daß

wir hier vor seinem Leben stehen, zu dessen Beurtheilung wir auch noch nicht einmal den mindesten Maaßansatz finden können. Jene Welt hatte sich das Vorrecht erworben, selbst aus ihren Trümmern für alle Zeiten uns darüber zu belehren, wie der übrige Verlauf des Weltenlebens etwa noch erträglich zu gestalten wäre. Wir danken es den großen Italienern, diese Lehre uns neu belebt, und edelsinnig in unsere neuere Welt hinübergeleitet zu haben. Dieses mit so reicher Phantasie hochbegabte Volk sehen wir in der leidenschaftlichen Pflege jener Lehre sich völlig verzehren; nach einem wundervollen Jahrhunderte tritt es wie ein Traum aus der Geschichte, welche von nun an eines verwandt erscheinenden Volkes irrthümlich sich bemächtigt, wie um zu sehen, was aus diesem etwa für Form und Farbe der Welt zu ziehen sein möchte. Die italienische Kunst und Bildung suchte ein kluger Staatsmann und Kirchenfürst dem französischen Volksgeiste einzuimpfen, nachdem diesem Volke der protestantische Geist vollständig ausgetilgt war: seine edelsten Häupter hatte es fallen sehen, und was die Pariser Bluthochzeit verschont, war endlich noch sorgsam bis auf den letzten Stumpf ausgebrannt worden. Mit dem Reste der Nation ward nun „künstlerisch" verfahren; da ihr aber jede Phantasie abging oder ausgegangen war, wollte sich die Produktivität nirgends zeigen, und namentlich blieb sie unfähig eben ein Werk der Kunst zu schaffen. Besser gelang es, den Franzosen selbst zu einem künstlichen Menschen zu machen; die künstlerische Vorstellung, die seiner Phantasie nicht einging, konnte zu einer künstlichen Darstellung des ganzen Menschen an sich selbst gemacht werden. Dieß konnte sogar für antik gelten, nämlich wenn man annahm, daß der Mensch an sich selbst erst Künstler sein müsse, ehe er Kunstwerke hervorzubringen hätte. Ging nun ein angebeteter galanter König mit dem rechten Beispiele einer ungemein delikaten Haltung in Allem und Jedem voran, so war es leicht, auf der von ihm absteigenden Klimax durch die Hofherren hinab, endlich das ganze Volk zur Annahme der galanten Manieren zu bestimmen, in deren zur zweiten Natur artenden Pflege der Franzose sich insofern endlich über den Italiener der Renaissance erhaben dünken mochte, als dieser nur Kunstwerke geschaffen, der Franzose dagegen selbst ein Kunstwerk geworden sei.

Man kann sagen, der Franzose ist das Produkt einer besonderen Kunst sich auszudrücken, sich zu bewegen und zu kleiden. Sein Gesetz hierfür ist der „Geschmack", — ein Wort, das von der niedrigsten Sinnesfunktion hier auf eine geistige Tendenz hingeleitet worden ist; und mit diesem Geschmack schmeckt er sich eben selbst, nämlich so, wie er sich zubereitet hat, als eine schmackhafte Sauce. Unstreitig hat er es hierin zur Virtuosität gebracht: er ist durch und durch „modern", und wenn er der ganzen civilisirten Welt sich so zur Nachahmung vorstellt, ist es nicht sein Fehler, wenn er ungeschickt nachgeahmt wird, wogegen es ihm vielmehr zur steten Schmeichelei gereicht, daß nur er in dem original ist, worin Andere ihm nachzuahmen sich bestimmt fühlen. — Dieser Mensch ist denn auch völlig „Journal"; ihm ist die bildende Kunst, wie nicht minder die Musik, ein Objekt des „Feuilleton". Die erstere hat er sich, als durchaus moderner Mensch, so zurecht gelegt, wie seine Kleidertracht, in welcher er rein nach dem Belieben der Neuheit, d. h. des stets bewegten Wechsels verfährt. Hier ist das Ameublement die Hauptsache; zu diesem konstruirt der Architekt das Gehäuse. Die Tendenz, nach welcher dieses früher geschah, war bis zur großen Revolution noch in dem Sinne original, daß sie dem Charakter der herrschenden Klasse der Gesellschaft sich in der Weise anschmiegte, wie die Kleidertracht den Leibern und die Frisur den Köpfen derselben. Seitdem ist die Tendenz insofern in Verfall gerathen, als die vornehmeren Klassen sich schüchtern des Tonangebens in der Mode enthalten, und dagegen die Initiative hierfür den zur Bedeutung gelangten breiteren Schichten der Bevölkerung (wir fassen immer Paris in das Auge) überlassen haben. Hier ist denn nun der sogenannte „demi monde" mit seinen Liebhabern zum Tonangeber geworden: die Pariser Dame sucht sich ihrem Gatten durch Nachahmung der Sitten und Trachten desselben anziehend zu machen: denn hier ist andererseits doch Alles noch so original, daß Sitten und Trachten zu einander gehören und sich ergänzen. Von dieser Seite wird nun auf jeden Einfluß auf die bildende Kunst verzichtet, welche endlich gänzlich in die Domäne der Kunstmodehändler, als Quincaillerie und Tapezierarbeit — fast wie in den ersten Anfängen der Künste bei nomadischen Völkern — übergegangen ist. Der Mode stellt sich, bei dem steten Be-

dürfnisse nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produziren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: wirklich ist es diese Tendenz, an welche unsere sonderbar berathenen bildenden Künstler endlich anknüpfen, um auch edle, natürlich nicht von ihnen erfundene, Formen der Kunst wieder zum Vorschein zu bringen. Jetzt wechseln Antike und Roccoco, Gothik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopirte Raphaele und Murillo's, hetrurische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour, Stuccaturen à la Louis XIV.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Styl ein, und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf.

Nun wird die „moderne" Kunst ein neues Prinzip auch für den Ästhetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststyle, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für Jeden verwendbar geworden sind. — Aber auch ein neues Humanitätsprinzip wird ihr zuerkannt, nämlich die Demokratisirung des Kunstgeschmackes. Es heißt da: man solle aus dieser Erscheinung für die Volksbildung Hoffnung schöpfen; denn nun seien die Kunst und ihre Erzeugnisse nicht mehr bloß für den Genuß der bevorzugten Klassen vorhanden, sondern der geringste Bürger habe jetzt Gelegenheit, die edelsten Typen der Kunst sich auf seinem Kamine vor die Augen zu stellen, was selbst dem Bettler am Schaufenster der Kunstläden noch möglich falle. Jedenfalls solle man damit zufrieden sein; denn wie, da nun einmal Alles unter einander vor uns daliege, selbst dem begabtesten Kopfe noch die Erfindung eines neuen Kunststyles für Bildnerei, wie für Litteratur, ankommen könnte, das müsse doch geradezu unbegreiflich bleiben. —

Wir dürfen diesem Urtheile nun vollkommen beistimmen; denn es liegt hier ein Ergebniß der Geschichte von derselben Konsequenz, wie das unserer Civilisation überhaupt, vor. Es wäre denkbar, daß diese Konsequenzen sich abstumpften, nämlich im Untergange unserer Civilisation; was ungefähr anzunehmen wäre, wenn alle Geschichte über den Haufen geworfen würde, wie dieß etwa in den Konsequenzen des sozialen Kommunismus' liegen müßte, wenn dieser sich der modernen Welt

im Sinne einer praktischen Religion bemächtigen sollte. Jedenfalls stehen wir mit unserer Civilisation am Ende aller wahren Produktivität im Betreff der plastischen Form derselben, und thun schließlich wohl uns daran zu gewöhnen, auf diesem Gebiete, auf welchem die antike Welt uns als unerreichbares Vorbild dasteht, nichts diesem Vorbilde Ähnliches mehr zu erwarten; dagegen wir uns mit diesem sonderbaren, Manchem ja sogar sehr anerkennenswerth dünkenden Ergebnisse der modernen Civilisation vielleicht zu begnügen haben, und zwar mit demselben Bewußtsein, mit welchem wir jetzt die Aufstellung einer neuen deutschen Kleidermode für uns, und namentlich unsere Frauen, als einen vergeblichen Reaktions-Versuch gegen den Geist unserer Civilisation erkennen müssen.

Denn so weit unser Auge schweift, beherrscht uns die Mode. —

Aber neben dieser Welt der Mode ist uns eben gleichzeitig eine andere Welt erstanden. Wie unter der römischen Universal-Civilisation das Christenthum hervortrat, so bricht jetzt aus dem Chaos der modernen Civilisation die Musik hervor. Beide sagen aus: „unser Reich ist nicht von dieser Welt“. Das heißt eben: wir kommen von innen, ihr von außen; wir entstammen dem Wesen, ihr dem Scheine der Dinge.

Erfahre Jeder an sich, wie die ganze moderne Erscheinungswelt, welche ihn überall zu seiner Verzweiflung undurchbrechbar einschließt, plötzlich in Nichts vor ihm verschwindet, sobald ihm nur die ersten Takte einer jener göttlichen Symphonien ertönen. Wie wäre es möglich, in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung, wie wir dieses Phänomen schon oben berührten, die sichtbare Umgebung nicht verschwände? Dieß ist nun aber, im ernstesten Sinne aufgefaßt, die gleiche Wirkung der Musik unserer ganzen modernen Civilisation gegenüber; die Musik hebt sie auf, wie das Tageslicht den Lampenschein.

Es ist schwer, sich deutlich vorzustellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muß es dünken, daß die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen

des Pythagoras sind gewiß nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfaßte der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizirte sich das Drama auf die Bühne, wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versucht, ja die Kriegsordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz. — Aber das Paradies ging verloren: der Urquell der Bewegung einer Welt versiechte. Diese bewegte sich, wie die Kugel auf den erhaltenen Stoß, im Wirbel der Radienschwingung, doch in ihr bewegte sich keine treibende Seele mehr; und so mußte auch die Bewegung endlich erlahmen, bis die Weltseele neu wieder erweckt wurde.

Der Geist des Christenthums war es, der die Seele der Musik neu wieder belebte. Sie verklärte das Auge des italienischen Malers, und begeisterte seine Sehkraft, durch die Erscheinung der Dinge hindurch auf ihre Seele, den in der Kirche andererseits verkommenden Geist des Christenthums zu dringen. Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir *sehen*. — Doch es kam die Herrschaft der Mode: wie der Geist der Kirche der künstlichen Zucht der Jesuiten verfiel, so ward mit der Bildnerei auch die Musik zur seelenlosen Künstelei. Wir verfolgten nun an unserem großen Beethoven den wundervollen Prozeß der Emanzipation der Melodie aus der Herrschaft der Mode, und bestätigten, daß er, mit unvergleichlich eigenthümlicher Verwendung all' des Materiales, welches herrliche Vorgänger mühevoll dem Einflusse dieser Mode entzogen hatten, der Melodie ihren ewig giltigen Typus, der Musik selbst ihre unsterbliche Seele wiedergegeben habe. Mit der nur ihm eigenen göttlichen Naivetät, drückt unser Meister seinem Siege auch den Stempel des vollen Bewußtseins, mit welchem er ihn errungen, auf. In dem Gedichte Schiller's, welches er seinem wunderbaren Schlußsatze der neunten Symphonie unterlegt, erkannte er vor Allem die Freude der von der

Herrschaft der „Mode“ befreiten Natur. Betrachten wir die merkwürdige Auffassung, welche er den Worten des Dichters:

„Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng getheilt“

gibt. Wie wir dieß bereits fanden, legte Beethoven die Worte der Melodie eben nur als Gesangstext, in dem Sinne eines allgemeinen Zusammenstimmens des Charakters der Dichtung mit dem Geiste dieser Melodie, unter. Das, was man unter richtiger Deklamation, namentlich im dramatischen Sinne, zu verstehen pflegt, läßt er hierbei fast gänzlich unbeachtet: so läßt er auch jenen Vers „was die Mode streng getheilt“, bei der Absingung der ersten drei Strophen des Gedichtes ohne jede besondere Hervorhebung der Worte an uns vorübergehen. Dann aber, nach unerhörter Steigerung der dithyrambischen Begeisterung, faßt er endlich auch die Worte dieses Verses mit vollem dramatischen Affekte auf, und als er sie in einem fast wüthend drohenden Unisono wiederholen läßt, ist ihm das Wort „streng“ für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend. Merkwürdig, daß dieses maaßvollere Epitheton für die Aktion der Mode sich auch nur einer späteren Abschwächung von Seiten des Dichters verdankt, welcher in der ersten Ausgabe seines Liedes an die Freude noch hatte drucken lassen:

„Was der Mode Schwert getheilt!“

Dieses „Schwert“ schien nun Beethoven wieder nicht das Richtige zu sagen; es kam ihm, der Mode zugetheilt, zu edel und heroisch vor. So setzte er denn aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hin, und nun singen wir:

„Was die Mode frech getheilt!“ —*)

*) In der übrigens so verdankenswerthen Härtel'schen Gesammtausgabe der Beethoven'schen Werke ist von einem Mitgliede des an einem anderen Orte von mir charakterisirten musikalischen „Mäßigkeitsvereines“, welches die „Kritik“ dieser Ausgabe besorgte, auf S. 260 u. f. der Partitur der neunten Symphonie dieser so sprechende Zug vertilgt, und für das „frech“ der Schott'schen Originalausgabe das wohlanständige, sittig-mäßige „streng“ eigenmächtig hingestellt worden. Ein Zufall entdeckte mir soeben diese Fälschung, die, wenn wir über ihre Motive nachdenken, wohl geeignet ist, uns

Kann etwas sprechender sein, als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen! —

Gewiß darf es uns erscheinen, daß unsere Civilisation, so weit sie namentlich auch den künstlerischen Menschen bestimmt, nur aus dem Geiste unserer Musik, der Musik, welche Beethoven aus den Banden der Mode befreite, neu beseelt werden könne. Und die Aufgabe in diesem Sinne der vielleicht hierdurch sich gestaltenden neuen, seelenvolleren Civilisation die sie durchdringende neue Religion zuzuführen, kann ersichtlich nur dem deutschen Geiste beschieden sein, den wir selbst erst richtig verstehen lernen, wenn wir jede ihm zugeschriebene falsche Tendenz fahren lassen.

Wie schwer nun aber die richtige Selbsterkenntniß, namentlich für eine ganze Nation ist, erfahren wir jetzt zu unserem wahren Schrecken an unserem bisher so mächtigen Nachbarvolke der Franzosen: und wir mögen daraus eine ernste Veranlassung zur eigenen Selbsterforschung nehmen, wofür wir uns glücklicher Weise nur den ernsten Bemühungen unserer großen deutschen Dichter anzuschließen haben, deren Grundstreben, bewußt wie unbewußt, diese Selbsterforschung war.

Es mußte diesen fraglich dünken, wie das so unbeholfen und schwerfällig sich gestaltende deutsche Wesen neben der so sicher und leicht bewegten Form unserer Nachbarn romanischer Herkunft einiger Maaßen vortheilhaft sich behaupten sollte. Da andererseits dem deutschen Geiste ein unleugbarer Vorzug in der ihm eigenen Tiefe und Innigkeit des Erfassens der Welt und ihrer Erscheinungen zuzuerkennen war, frug es sich immer, wie dieser Vorzug zu einer glücklichen Ausbildung des Nationalcharakters, und von hier aus zu einem günstigen Einflusse auf den Geist und den Charakter der Nachbarvölker anzuleiten wäre, während bisher, sehr ersichtlicher Weise, Beeinflussungen dieser Art mehr schädlich als vortheilhaft von dorther auf uns gewirkt hatten.

---

mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres großen Beethoven zu erfüllen, wenn wir sie für alle Zeiten einer in diesem Sinne progressiv sich ausbildenden Kritik verfallen sehen müßten. —

Verstehen wir nun die beiden durch das Leben unseres größten Dichters gleich Hauptadern sich durchziehenden poetischen Grundentwürfe richtig, so erhalten wir hieraus die vorzüglichste Anleitung zur Beurtheilung des Problem's, welches sofort beim Antritt seiner unvergleichlichen Dichterlaufbahn diesem freiesten deutschen Menschen sich darstellte. — Wir wissen, daß die Konzeption des „Faust“ und des „Wilhelm Meister“ ganz in die gleiche Zeit des ersten übervollen Erblühens des Goethe'schen Dichtergenius' fällt. Die tiefe Inbrunst des ihn erfüllenden Gedankens drängte ihn zunächst zu der Ausführung der ersten Anfänge des „Faust“: wie vor dem Übermaaße der eigenen Konzeption erschreckt, wendete er sich von dem gewaltigen Vorhaben zu der beruhigenderen Form der Auffassung des Problem's im „Wilhelm Meister“. In der Reife des Mannesalters führte er diesen leicht fließenden Roman auch aus. Sein Held ist der, sichere und gefällige Form sich suchende deutsche Bürgersohn, der über das Theater hinweg, durch die adelige Gesellschaft dahin, einem nützlichen Weltbürgerthume zugeführt wird; ihm ist ein Genius beigegeben, den er nur überflächlich versteht; ungefähr so, wie Goethe damals die Musik verstand, wird von Wilhelm Meister „Mignon“ erkannt. Der Dichter läßt unsere Empfindung es deutlich inne werden, daß an „Mignon“ ein empörendes Verbrechen begangen wird; seinen Helden jedoch geleitet er über die gleiche Empfindung hinweg, um ihn in einer, von aller Heftigkeit und tragischen Exzentrizität befreiten Sphäre, einer schönen Bildung zugeführt zu wissen. Er läßt ihn in einer Gallerie sich Bilder besehen. Zu Mignon's Tode wird Musik gemacht, und Robert Schumann hat diese später wirklich auch komponirt. — Es scheint, daß Schiller von dem letzten Buche des „Wilhelm Meister“ empört war; doch wußte er wohl dem großen Freunde aus seiner seltsamen Verirrung nicht zu helfen; besonders da er anzunehmen hatte, Goethe, der eben doch Mignon gedichtet und uns eine wunderbar neue Welt mit dieser Schöpfung in das Leben gerufen hatte, müßte in seinem tiefsten Inneren einer Zerstreuung verfallen sein, aus welcher es dem Freunde nicht gegeben war, ihn zu erwecken. Nur Goethe selbst konnte sich aus ihr erwecken; — und er erwachte: denn im höchsten Alter vollendete er seinen Faust. Was ihn je zerstreute, faßt er hier in ein Urbild aller Schönheit zusammen:

Helene selbst, das ganze, volle antike Ideal beschwört er aus dem Schattenreich herauf, und vermählt sie seinem Faust. Aber der Schatten ist nicht fest zu bannen; er verflüchtigt sich zum davonschwebenden schönen Gewölk, dem Faust in sinniger, doch schmerzloser Wehmuth nachblickt. Nur Gretchen konnte ihn erlösen; aus der Welt der Seligen reicht die früh Geopferte, unbeachtet in seinem tiefsten Inneren ewig innig Fortlebende, ihm die Hand. Und dürfen wir, wie wir im Laufe unserer Untersuchung die analogischen Gleichnisse aus der Philosophie und Physiologie heranzogen, jetzt auch dem tiefsten Dichterwerke eine Deutung für uns zu geben versuchen, so verstehen wir unter dem: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" — den Geist der bildenden Kunst, der Goethe so lange und vorzüglich nachstrebte, unter dem: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan" aber den Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt, und ihn den Weg der Erlösung geleitet. —

Und diesen Weg aus tief innerstem Erlebniß hat der deutsche Geist sein Volk zu führen, wenn er die Völken beglücken soll, wie er berufen ist. Verspotte uns, wer will, wenn wir diese unermeßliche Bedeutung der deutschen Musik beilegen; wir lassen uns dadurch so wenig irre machen, als das deutsche Volk sich beirren ließ, da seine Feinde auf einen wohl berechneten Zweifel an seiner einmüthigen Tüchtigkeit hin es beleidigen zu dürfen vermeinten. Auch dieß wußte unser großer Dichter, als er nach einer Tröstung dafür suchte, daß ihm die Deutschen so läppisch und nichtig in ihren, aus schlechter Nachahmung entsprungenen Manieren und Gebahrungen erscheinen; sie heißt: „Der Deutsche ist tapfer". Und das ist etwas! —

Sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Werth, und werfe es den falschen Schein von sich; möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Dichten und Thun innig und erhaben. Und nichts kann sich den Siegen seiner Tapferkeit in diesem wundervollen Jahre 1870 erhebender zur Seite stellen, als das Andenken an unseren großen Beethoven, der nun vor hundert Jahren dem deutschen Volke geboren wurde. Dort, wohin jetzt unsere Waffen dringen, an dem Ursitze der

„frechen Mode“ hatte sein Genius schon die edelste Eroberung begonnen; was dort unsere Denker, unsere Dichter, nur mühsam übertragen, unklar, wie mit unverständlichem Laute berührten, das hatte die Beethoven'sche Symphonie schon im tiefsten Inneren erregt: die neue Religion, die welterlösende Verkündigung der erhabensten Unschuld war dort schon verstanden, wie bei uns.

So feiern wir denn den großen Bahnbrecher in der Wildniß des entarteten Paradieses! Aber feiern wir ihn würdig, — nicht minder würdig als die Siege deutscher Tapferkeit: denn dem Weltbeglücker gehört der Rang noch vor dem Welteroberer!

Über die

Bestimmung der Oper.

Vorwort.

Bei der Ausführung der vorliegenden, zu einem akademischen Vortrage bestimmten Abhandlung, traf der Verfasser auf die Schwierigkeit, über einen Gegenstand sich nochmals verbreiten zu sollen, welchen er bereits vor längerer Zeit in einem besonderen Buche, mit dem Titel: Oper und Drama, in jeder Hinsicht ausführlich behandelt zu haben glaubt. Konnte bei der dießmal nöthigen gedrängten Fassung der Hauptgedanke nur in seinen Umrissen ausgeführt werden, so dürfte Derjenige, welcher durch diese Schrift sich zu einer ernsteren Theilnahme angeregt fühlen sollte, die näheren Aufschlüsse über meine auf diesen Gegenstand bezüglichen Gedanken und Urtheile in jenem von mir verfaßten früheren Buche zu suchen haben. Es würde ihm dann auch wohl nicht entgehen, daß, wenn im Betreff des Gegenstandes selbst, nämlich der Bedeutung und des Charakters, welche der Verfasser dem musikalisch konzipirten Drama zuspricht, zwischen der älteren, ausführlicheren, und der gegenwärtigen, gedrängteren Fassung zwar eine vollständige Übereinstimmung herrscht, in mancher Beziehung diese letztere dennoch neue Gesichtspunkte darbietet, von welchen aus betrachtet Verschiedenes auch anders sich darstellt; und hierin dürfte das Interessante dieser neueren Abhandlung auch für Diejenigen liegen, welche mit der älteren sich bereits vertraut gemacht hatten.

Es war mir allerdings zur immer neuen Erwägung des von mir selbst Angeregten genügend Zeit gelassen worden, und wohl hätte es mir erwünscht sein müssen, von dieser dadurch abgezogen zu werden, daß mir dagegen der Beweis für die Richtigkeit meiner Ansichten auf dem praktischen Wege erleichtert worden wäre. Die Ermöglichung einzelner, in meinem Sinne korrekter, theatralischer Leistungen konnte hierfür nicht ausreichend sein, sobald diese nicht gänzlich außerhalb der Sphäre des heutigen Opernwesens gestellt waren; das vorherrschende Theaterelement unserer Zeit, mit allen seinen nach innen und außen wirkenden gänzlich unkünstlerischen, undeutschen, und sittlich wie geistig verderblichen Eigenschaften, ist es, welches sich stets wie ein erdrückender Dunstnebel wieder über die Stätte zusammenzieht, von wo aus es den ermüdendsten Anstrengungen etwa gelingen konnte, einmal auf das Sonnenlicht ausblicken zu lassen. Auch diese vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfassers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein, auch von dieser Seite her geleiteter letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen sein, wie er, einzig von diesem Trachten bestimmt, dazu veranlaßt ward, den von ihm behandelten Gegenstand neuen Gesichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur suchen muß, das ihn einnehmende Problem so zu stellen, daß es endlich Denjenigen auch sich zukehre, die zu seiner ernsten Betrachtung einzig befähigt sein können. Daß ihm dieser Erfolg bisher noch so schwer zu gewinnen war, und er sich immer wie ein monologisirender einsamer Wanderer, der etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrezensions-Sümpfe angequackt wurde, vorkommen mußte, hierin sprach sich ihm eben die Grundverdorbenheit der Sphäre aus, in welche er sich für sein Problem zunächst gebannt sah, weil in ihr andererseits doch nur die einzigen produktiven Elemente des höheren Kunstwerkes liegen, welchen die Blicke der jetzt gänzlich außerhalb dieser Sphäre Stehenden zugewendet zu haben der wahrhaft beabsichtigte Erfolg auch der vorliegenden Schrift nur sein kann.

Eine wohlgemeinte Klage ernsthafter Freunde des Theaters giebt der Oper die Schuld am Verfalle desselben. Sie begründet sich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Interesses am rezitirten Schauspiele, sowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatischen Leistungen des Theaters überhaupt.

Die Richtigkeit dieser Beschuldigung muß einleuchtend erscheinen. Zu untersuchen wäre nur, wie es kam, daß seit den ersten Anfängen des modernen Theaters zu jeder Zeit die Ausbildung der Oper vorbereitet worden ist, und daß von den ausgezeichnetsten Geistern wiederholt die Fähigkeiten eines dramatischen Kunstgenre's aufmerksam erwogen worden sind, durch deren einseitige Ausbildung dieses die Gestalt der heutigen Oper angenommen hat. Wir dürften bei einer solchen Untersuchung zu einer Betrachtung hingeleitet werden, welche unsere größten Dichter in einem gewissen Sinne uns als Vorarbeiter für die Oper zeigte. Wenn diese Behauptung mit großer Mäßigung festzuhalten ist, muß uns andererseits der Erfolg der Leistungen unserer großen deutschen Dichter für das Theater, und die Einwirkung jener auf den Geist unserer dramatischen Darstellungen zu der ernsten Erwägung dessen führen, wie gerade dieser Wirkung, d. h. dem Einflusse jener großen dichterischen Arbeiten auf den Charakter unserer theatralischen Leistungen, die Oper mit so überwältigender Bestimmung des theatralischen Kunstgeschmackes im Allgemeinen entgegentreten konnte. Zu einer deutlichen Einsicht hierein dürften wir gelangen, wenn wir uns bei dieser Untersuchung zu allernächst an das thatsächliche Ergebniß halten, welches sich im Charakter der theatralischen Leistungen des eigentlichen Schauspieles kundgiebt, wie es aus der Einwirkung des Goethe'schen und Schiller'schen Drama's auf den Geist der Darstellungsweise unserer Schauspieler sich herausgestellt hat.

Den Erfolg dieser Einwirkung erkennen wir sofort als das Ergebniß eines Misverhältnisses zwischen der Befähigung unserer Schauspieler und der ihnen gestellten Aufgabe. Eine klare Beleuchtung desselben gehört der Geschichte der deutschen Schauspielkunst an, und ist auf diesem Felde auch durch anerkennenswerthe Leistungen bereits vorgenommen worden. Indem wir

uns hier einerseits auf diese beziehen, andererseits das dem Übelstande zu Grunde liegende tiefere ästhetische Problem für den späteren Gang unserer Untersuchung aufbewahren, käme es für das Erstere nur darauf an, festzustellen, daß die ideale Tendenz unserer Dichter für die dramatische Darstellung sich einer Form bedienen mußte, in welcher das Naturell und die Bildung unserer Schauspieler sich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerseits der seltensten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollständig zu lösen, welche für unsere, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutschen Wesens gewöhnte, Schauspieler viel zu hoch gestellt war, um sie bei dem jäh angestellten Versuche ihrer Lösung nicht in die verderblichste Verwirrung zu bringen. Das übel berufene „falsche Pathos“ verdankt seine Entstehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Misverhältnisse. Ihm war in den früheren Zeiten der deutschen Schauspielkunst das, den sogenannten „englischen Comödianten“ besonders eigenthümliche groteske Affektiren vorausgegangen, welches von diesen auf die rohe Darstellung gröblichst zubereiteter alt-englischer, auch Shakespeare'scher Stücke angewendet worden war, und das wir heute noch auf dem verkommenen englischen Nationaltheater antreffen. Gegen dieses hatte sich der gesunde Trieb des sogenannten „Naturwahren“ gerichtet, welches seinen entsprechenden Ausdruck in der Darstellung des „bürgerlichen“ Drama's gewann. Es ist zu bemerken, daß, wenn selbst Lessing, wie nicht minder Goethe in seiner Jugend, für dieses bürgerliche Drama dichterisch wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten nun unsere großen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf; herrschte hierbei der Sinn für fortgesetzte Pflege des „Naturwahren“ vor, so mußte sich doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als poetisches Pathos zu realisiren war. Dem mit diesem Zweige unserer Kunstgeschichte einiger Maaßen Vertrauten ist es bekannt, in welcher Weise unsere großen Dichter in ihren Bemühungen, den neuen Styl den Schauspielern einzubilden, gestört wurden; ob sie, auch ohne

diese Störungen, in der Folge hierin glücklich gewesen wären, ist jedoch andererseits durchaus zu bezweifeln, da sie bisher schon nur mit einem künstlichen Scheine dieses Erfolges, welcher sich eben als das sogenannte „falsche Pathos“ völlig regelmäßig ausbildete, sich hatten begnügen müssen. Dieses blieb, als dem bescheidenen Grade der Begabung der Deutschen für das Schauspiel entsprechend, hinsichtlich des Charakters der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von jener andererseits so großartigen Einwirkung unserer Dichter auf das Theater übrig.

Was sich in diesem „falschen Pathos“ aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein so nichtig wie jenes Pathos selbst war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unsere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetischen zugewendeten theatralischen Schriftsteller zu erinnern haben. Als einzige Reaktion hiergegen würde das immer wieder neu gepflegte bürgerliche Prosa-Schauspiel oder Lustspiel unserer Zeit angesehen werden können, wenn das französische „Effektstück“ nicht mit so überwältigendem Einflusse in dieser Richtung auch bei uns Alles zu bestimmen und zu beherrschen vermocht hätte. Hierdurch ist vollends jede irgend erkennbare Reinheit der Typen unseres Theaters getrübt worden, und was wir selbst von Goethe's und Schiller's Dramen für unser Schauspiel übrig behalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimniß der Anwendung des „falschen Pathos'“, der „Effekt“.

Wenn alles für das Theater Geschriebene und auf ihm Gespielte gegenwärtig nur von dieser einzigen Tendenz des „Effektes“ eingegeben wird, so daß, was diese Tendenz unkenntlich läßt, sofort der Nichtbeachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir sie bei den Darstellungen der Goethe'schen und Schiller'schen Stücke einzig festgehalten sehen; denn in einem gewissen Sinne liegt hier das aus Misverstand hervorgegangene Vorbild zu dieser Tendenz verborgen. Das Bedürfniß des „poetischen Pathos'“ gab unseren Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende poetisch-rhetorische Diktion ein, welche, da die ideale Absicht von unseren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch aus-

geführt werden konnte, zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt“ war, d. h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie thatsächlich sich im heftigen „Applaus“ zu dokumentiren hat. Der „Applaus“ und die „Abgangs“-Tirade, welche jenen unverweigerlich hervorrufen sollte, sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge“ der Rollen unserer klassischen Schauspiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz so bemessen, wie der — einer italienischen Opernpartie; und allerdings kann man es nun unseren applausbedürftigen Priestern Thalia's und Melpomene's nicht verargen, wenn sie mit Neid und Scheelsucht auf die Oper blicken, in welcher diese „Abgänge“ noch bei weitem zahlreicher sich vorfinden, und die Applausstürme mit bedeutend größerer Sicherheit gewährleistet sind, als selbst in den wirkungsreichsten Schauspielen; und da nun unsere Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unserer Schauspieler leben, so ist es sehr erklärlich, daß der Opernkomponist, der dieses Alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiaccentes am Schlusse jeder beliebigen Sängerphrase so leicht bewirkt, ihnen ein sehr verhaßter Nebenbuhler dünkt.

In Wirklichkeit stellt sich aber so, und nicht anders, der äußere Anlaß zu der Klage, von deren Beachtung wir ausgingen, sowie der bei ihrer Untersuchung zu allernächst erfaßbare Charakter derselben heraus. Daß ich weit entfernt von der Meinung bin, hiermit auch den tieferen Grund dieser Klage bezeichnet zu haben, deutete ich vorläufig genügend an: wollen wir diesen näher erfassen, so dünkt es mich aber am rathsamsten, durch genaue Erwägung des Charakters der äußerlichen Kennzeichen derselben, wie sie eben jeder Erfahrung offen liegen, zur Enthüllung ihres inneren Kernes zu gelangen. Deßhalb stellen wir nur zunächst fest, daß dem Charakter aller theatralischen Darstellungen eine Tendenz innewohnt, welche sich in ihrer übelsten Konsequenz als Trachten nach dem sogenannten Effekt ausweist, und, wenn gleich dem rezitirten Schauspiele nicht minder zu eigen, doch in der Oper am vollständigsten sich zu sättigen vermag. Der Anklage der Oper von Seiten des Schauspieles liegt in ihren gemeinsten Motiven wohl eben nur der

Ärger über ihren größeren Reichthum an Effektmitteln zu Grunde: einen hiergegen weit größeren Anschein von Berechtigung erhält aber der ernstliche Verdruß des Schauspielers, welcher die ersichtlich dünkende Leichtigkeit und Frivolität dieser Effektmittel gegenüber der immerhin schwierigen Bemühung, mit welcher er für einige Richtigkeit der von ihm darzustellenden Charaktere zu sorgen hat, abwägt. Das Schauspiel darf nämlich, auch nur in seiner äußerlichen Wirkung auf das Publikum betrachtet, immer noch sich des Vorzuges rühmen, daß in ihm die dargestellte Handlung selbst, sowie die sie verknüpfenden Vorgänge und erklärenden Motive, verständlich werden müssen, um die Theilnahme des Zuschauers zu fesseln, und daß ein Stück, von lauter deklamatorischen Effektstellen zusammengesetzt, ohne eine zu Grunde liegende, verständlich sich ausdrückende und dadurch das Interesse bestimmende Handlung, hier noch zu dem Undenkbaren gehört. Dagegen darf nun der Oper zur Last gelegt werden, daß hier eine bloße Aneinanderreihung auf die Erregung eines rein sinnlichen Gefühlvermögens berechneter Effektmittel, sobald in ihrer Aufeinanderfolge nur ein gefälliger Wechsel von Kontrasten geboten ist, durchaus genüge, um über die Abwesenheit jeder verständlichen oder vernünftigen Handlung zu täuschen.

Offenbar liegt diesem Anklagepunkte ein sehr ernstliches Motiv zu Grunde. Dennoch dürften bei näherem Eingehen auch hiergegen sich noch Zweifel erheben. Daß der sogenannte Text einer Oper interessant sein müsse, haben zu jeder, und namentlich auch neuerer Zeit die Komponisten so deutlich gefühlt, daß die Erlangung eines guten „Buches“ zu ihren ernstlichsten Bemühungen gehörte. Eine ihrem Charakter nach anziehende, oder vielleicht gar aufreizende Aktion hat, namentlich in unserer Zeit, einer Oper, wenn sie stark wirken sollte, immer zu Grunde liegen müssen, so daß es schwierig sein würde, dem losen Gefüge eines Operntextes die dramatische Tendenz durchaus absprechen zu wollen. Daß in diesem Sinne sogar keinesweges anspruchslos verfahren wurde, erkennen wir daraus, daß es fast kein Stück Shakespeare's giebt, und bald keines von Schiller und Goethe geben wird, welches der Oper nicht eben gerade nur gut genug dünkte, für sie verarbeitet zu werden. Gerade dieser Misbrauch durfte mit großem Rechte nun wieder unsere Schau-

spieler und Theaterdichter verdrießen; es war ihnen erlaubt, auszurufen: „was sollen wir uns nun ferner noch ernstlich bemühen, wahre dramatische Aufgaben richtig zu lösen, wenn das Publikum von uns fort dahin sich drängt, wo diese selben Aufgaben in frivolster Entstellung zur bloßen Vermehrung der gemeinsten Effektmittel verwendet werden?“ Allerdings könnte man ihnen hierauf wieder entgegenhalten, wie es wohl möglich gewesen sein würde, dem deutschen Publikum die Oper „Faust“ des Herrn Gounod zu bieten, wenn unsere Schauspielbühne den Goethe'schen „Faust“ ihm zum wirklichen Verständnisse zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich ersehen wir, daß das Publikum von dem sonderbaren Bemühen unserer Schauspieler, mit dem Monologe unseres „Faust“ es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit sich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts Rechtem kommen wollte.

An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu ersehen, wohin es mit unserem Theater überhaupt gekommen ist. Dennoch darf es uns auch jetzt noch nicht vollständig richtig erscheinen, wenn an diesem unleugbaren Verfalle dem Aufkommen der Oper allein die Schuld gegeben werden soll; vielmehr dürfte uns dieses Aufkommen in Wirklichkeit ebensowohl die Schwäche unseres Schauspieles, und die Unmöglichkeit innerhalb seiner Grenzen und der ihm einzig zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der idealen Anlage des Drama's überhaupt entsprechen zu können, aufdecken. Gerade hier, wo das höchste Ideal mit der größten Trivialisirung desselben sich berührt, wie in dem soeben herangezogenen Beispiele, muß uns die Erfahrung erschrecken, und einen tiefen Einblick in die Natur des vorliegenden Problem's aufdrängen. Wir könnten die Nöthigung hierzu noch von uns halten, wenn wir eben nur eine große Entsittlichung des öffentlichen Kunstgeschmackes zugeben, und den Gründen derselben im weiteren Felde unseres öffentlichen Lebens nachforschen wollten. Da es aber gerade für uns, die wir eben von diesem Standpunkte aus zu jener erschreckenden Erfahrung gelangten, nicht möglich sein kann, auf dem weiteren Umwege der Annahme einer Regeneration unseres öffentlichen Geistes zu der Vorstellung einer glücklichen Einwirkung von dieser Seite her auf unseren öffentlichen Kunstgeschmack im Besonderen zu ge-

langen, so dürfte uns wohl der Versuch dagegen räthlich dünken, auf dem unmittelbaren Wege der Erforschung des hier zu Grunde liegenden, zunächst rein ästhetischen Problem's zu einer Lösung zu gelangen, welche uns vielleicht auch zu einer hoffnungsvollen Annahme der Möglichkeit einer Einwirkung von dieser entgegengesetzten Seite her auf den öffentlichen Geist überhaupt führen könnte.

Um uns für diesen Zweck sogleich genau zu bestimmen, stellen wir daher sofort eine These auf, deren Durchführung uns angelegen sein möge. Sie heiße so:

Wir geben zu, daß die Oper den Verfall des Theaters offenbar gemacht hat: muß es zweifelhaft erscheinen, ob sie diesen Verfall herbeiführte, so ist an ihrer jetzigen vorherrschenden Wirksamkeit doch deutlich zu erkennen, daß sie allein berufen sein kann, unser Theater wieder aufzurichten; daß diese Wiedererhebnng ihr aber nur dann wahrhaft glücken kann, wenn sie unser Theater zugleich der Erreichung Dessen zuführt, wozu ihm die idealen Anlagen so besonders inne wohnen, daß an der bisherigen ungeeigneten und ungenügenden Entwickelung derselben gerade das deutsche Theater ärger verkümmerte, als das französische Theater, welchem diese idealen Anlagen nicht zu eigen waren, und welches daher in einer beschränkteren Sphäre sich leicht zu realer Korrektheit ausbilden konnte. —

Eine verständig ausgeführte Geschichte des theatralischen „Pathos'" würde es uns deutlich machen, worauf es bei der idealen Richtung des modernen Drama's von jeher abgesehen war. Hier würde es nun lehrreich sein, zu beachten, wie die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt ließen, dagegen sofort die Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik versuchten, und somit auf diesem Wege in immer einseitigerer Abirrung die Oper produzirten. Während dieß, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung des fein gebildeten Kunstgeistes der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, in Italien vor sich ging, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen

hatte. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, daß wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendenz nicht fern geblieben sein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakespeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und der Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen zu lassen, daß sie sich jeder Bemessung mit einem der antiken Form bisher misverständlich entnommenen Maaßstabe entzogen. Das Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeare's trug vielleicht nicht minder, als die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen andererseits, dazu bei, unsere großen Dichter in ihren Bildungen für das Drama zu bestimmen. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schließlich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mußten. Schiller konnte durch den hinreißenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus' für ein Befassen mit der Oper bestimmt werden; und daß Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Goethe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan“ ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte.

Es ist uns durch dieses Verhalten Goethe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des **Dichters**, rein als solchen, gewährt. Mußte ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mußten sie andererseits dem **Musiker** die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Drama's idealisch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen seines Verfahren hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich be-

fähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, daß sie sich nur wie in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten. Versuchten wir dagegen nun uns in die Natur dieses Zweifels zu versenken, so dürften wir auf das Bekenntniß einer Unzulänglichkeit des dichterischen Wesens treffen, welches, rein an sich, nur als Abstraktum zu fassen ist, und erst durch das Material seiner Gestaltungen zu einem Konkretum wird. Ist ohne dichterisches Wesen weder der Plastiker noch der Musiker denkbar, so fragt es sich nur, wie Dasjenige, was in diesen als latent wirkende Kraft das Kunstwerk hervorbringt, im reinen Dichter als bewußter Gestaltungstrieb zu demselben Ergebnisse führen könne?

Ohne uns tiefer auf die Erforschung der hiermit berührten Geheimnisse einzulassen, müssen wir uns doch dessen erinnern, was den modernen Kulturdichter vom naiven Dichter der alten Welt unterscheidet. Dieser war vor allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewußt wirkende Tendenz tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, mußte unseren großen Kulturdichtern als der ersprießlichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken; und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Drama's verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Kompromiß des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigentümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen

Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreißenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist. Daß die hier mitwirksamen apollinischen Elemente namentlich es waren, welche der griechischen Tragödie, als litterarischem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung, namentlich auch der Philosophen und Didakten zuwendeten, konnte unsere neueren Dichter, welchen hierin zunächst auch nur anscheinende Litteraturprodukte vorlagen, sehr erklärlicher Weise zu dem Urtheile verleiten, daß in dieser didaktischen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Drama's zu finden, und demgemäß auch einzig durch ihre Einprägung in das vorgefundene populäre Drama dieses zu idealer Bedeutung zu erheben sei. Der ihnen innewohnende wahrhaft künstlerische Geist bewahrte sie davor, der nackten Tendenz das lebenvolle Drama selbst aufzuopfern; aber, was dieses durchgeistigen, gleichsam auf den Kothurn der Idealität erheben sollte, konnte nur die von vornherein hochgestellte Tendenz sein, und zwar um so mehr, als das ihnen einzig zur Verfügung gestellte Material, das Werkzeug der Verständlichung der Begriffe, die Wortsprache eine Veredelung und Erhöhung des Ausdruckes nur nach dieser Seite hin denkbar, oder auch räthlich erscheinen lassen konnte. Die dichterisch gefaßte Sentenz konnte einzig der höheren Tendenz entsprechen, und die Wirkung von dieser Seite her auf das, durch das Drama immerhin erregte, sinnliche Empfängnißvermögen mußte der sogenannten poetischen Diktion übertragen werden. Diese aber ist es, welche in der Darstellung ihrer Stücke eben zu jenem „falschen Pathos" verführte, dessen Erkennung unsere großen Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen mußte, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia" und des Mozart'schen „Don Juan" so bedeutend erfaßt fühlten.

Was sie hier so stark ergreifen mußte, war, daß sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprachen. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee

selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch so lang' er strebt", oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht", war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniß der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet", so sagte diese: „das ist!" Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen.

Aber wie räthselhaft mußte unseren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiß nicht dort, wo ihre eigene Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Maaßstabe als Künstler bemessen, fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von ihm ausgehenden ungeheuren Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfaßlichen architektonischen Sinn, dessen willkürlich zusammengesetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia" jenes zerstreute Formengewirr zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefaßt hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter" sofort sich aufgeben wollte? — Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchster Idealität, von welcher die künstlerischen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunst nicht aufzufinden waren. Diese Unbegreiflichkeit vermehrte sich, wenn endlich gerade von diesem Gluck'schen Werke, welches durch sein der Antike fertig entnommenes Süjet von edelstem tragischem Werthe so sinnvoll gehoben war, abgesehen wurde, und der Oper in jeder noch so

unsinnigen oder seichten Gestaltung unter gewissen Umständen eine unvergleichliche Wirkung selbst im idealsten Sinne zugesprochen werden mußte. Diese Umstände traten aber sofort ein, wenn ein großes dramatisches Talent sich der Partien einer solchen Oper bemächtigte. Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergeßlichen Darstellung des „Romeo“ in der Bellini'schen Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers mußte sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dieß erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo“ der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des großen Britten, gemacht habe? Hierbei muß aber bezeugt werden, daß die Wirkung keinesweges etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun wiederum aber selbst der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichsten rezitirten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der, selbst in dieser dürftigsten Form immer noch idealisch verklärenden, Musik gelingen konnte.

Gerade eine Erfahrung, wie diese zuletzt in Betracht gezogene, dürfte uns aber auf den richtigen Weg zur Erlangung eines Urtheiles, und zur Auffindung des wahren Faktors bei der Hervorbringung des dramatischen Kunstwerkes führen. — Da der Antheil des Dichters hierbei so sehr gering war, glaubte Goethe die Autorschaft der Oper ausschließlich dem Musiker zusprechen zu müssen; inwiefern dieses einen sehr ernstlichen Sinn hat, dürfte uns nun erklärlich werden, wenn wir zunächst dem zweiten Gegenstande der Unbegreiflichkeit auf dem Gebiete des Drama's für unsere großen Dichter, nämlich der Eigenthümlichkeit Shakespeare's und seines künstlerischen Verfahrens näher zu treten uns gestatten, um hierüber einem richtigen Aufschlusse nachzugehen. —

Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine

Monstruosität; bis in die neueste Zeit ist er selbst auch den Deutschen ein Gegenstand stets erneueter Untersuchungen geblieben, deren Ergebniß noch so wenig sich als ein sicheres herausgestellt hat, daß die allerverschiedenartigsten Ansichten und Behauptungen zu jeder Zeit sich immer wieder geltend zu machen suchen. So ist diesem räthselhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunstbildung angesehen werden durfte, neuerdings sogar wiederum die konsequenteste Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben worden. Goethe, der ihn noch im „Wilhelm Meister" als „vortrefflichen Schriftsteller" einführt, fand bei stets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für sein immer vorsichtiger werdendes Urtheil schließlich darin einen Anhalt, daß er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, sondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingestellten Personen als Charaktere verkörpert aufsuchte. Je näher aber wieder auf diese Gestaltungen hingesehen wurde, desto räthselhafter verbarg sich das Verfahren des Künstlers hierbei dem Forscherblicke: war der große Plan eines Stückes deutlich zu erfassen, und eine konsequent sich entwickelnde Handlung, wie sie sich meistens im gewählten Stoffe selbst vorfand, unmöglich zu verkennen, so waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten" bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Personen, nach dem Schema einer künstlerischen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Drastik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erschien, über deren richtigen Sinn wir aber erst dann Aufschluß erhielten, wenn wir das Buch schlossen, und das Drama nun lebendig sich vor uns bewegen sahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehen, vor uns stand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte. Wie aber diesem Zauberspiele die Eigenschaft eines „Kunstwerkes" beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein Dichter?

Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: daß er ein Schauspieler und Theaterunternehmer war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsere größten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Ver-

wirrung stehen, und welche zum größten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zur rechten Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären. Lope de Vega, der fast nicht weniger Wunderbare, schrieb seine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und seinen Aktoren; einzig lebenvoll produktiv steht neben Corneille und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauspieler Molière; und mitten in seinem erhabenen Kunstwerke stand Aischylos als Führer des tragischen Chores. — Nicht dem Dichter, sondern dem Dramatiker ist nachzuforschen, wenn die Natur des Dramas erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem Mimen selbst, aus dessen eigenster Natur er hervorschreiten muß, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten" will.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales; es ist nicht zu fassen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin diese Umwendung zu bestehen habe, dürfte uns aber nicht schwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst hinweisen, uud diese haben wir deutlich im Improvisiren vor uns. Der Dichter, den improvisirenden Mimen einen Plan der darzustellenden Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allervollsten Maaße zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so daß jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. Gewiß geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichterischen Kunstwerkes selber vor, und diese könnten wir etwa damit charakteristisch bezeichnen, daß wir uns die möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines großen Musikers vorführten. Wir haben Aussagen vorzüglicher Zeugen von dem mit Nichts zu vergleichenden Eindrucke vor uns, welchen Beethoven durch längeres Improvisiren auf dem Klaviere seinen Freunden hinterließ; die Klage,

gerade diese Erfindungen nicht durch Aufzeichnung festgehalten zu wissen, dürfen wir, selbst den größten Werken des Meisters gegenüber, nicht als übertrieben ansehen, wenn wir hierzu die Erfahrung halten, daß selbst minder begabte Musiker, deren mit der Feder ausgeführten Kompositionen Steifheit und Unfreiheit anhaften blieb, durch freies Phantasiren uns in wahres Erstaunen über eine ganz unvermuthet angetroffene, oft sehr ergiebige Erfindungsgabe setzen konnten. — Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problem's eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespeare'sche Drama als eine fixirte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischem Werthe bezeichnen. Denn bei dieser Auffassung erklärt sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Personen, welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke ganz Diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche außerhalb dieser wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung sogar lächerlich vorkommen müßte, wenn plötzlich eine dieser Gestalten sich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieser schweigt, und bleibt uns eben ein Räthsel, wie Shakespeare. Sein Werk aber ist das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung diesem endlich wieder als Kunstwerk innewohnt, das zeigt sich daran, daß wir in seinem Autor den tiefsinnigsten Dichter aller Zeiten vermuthen müssen.

Für die Betrachtungen, zu welchen dieses Drama so überreiche Anregung giebt, heben wir zunächst die unserer Untersuchung am dienlichsten erscheinenden Eigenschaften desselben hervor. Zu diesen gehört zuvörderst diejenige, daß es, abgesehen von allem seinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirksamen Theaterstücke angehört, wie sie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihnen unmittelbar nahestehenden Verfassern, in den verschiedensten Zeiten hergerichtet worden sind, und z. B. die populären Schauspielbühnen der Franzosen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterschied liegt hier lediglich in dem dichterischen Werthe der in gleicher Weise entstandenen, wahrhaft dramatischen Produkte. Dieser scheint sich auf den ersten Blick durch die Größe und Bedeutung des Handlungsstoffes zu bestimmen. Während

nicht nur dem Franzosen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, sondern auch den, übrigens für das theatralische Wesen ungleich geringer begabten Deutschen, die Ereignisse dieses Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuschender Wahrheit darzustellen glückte, versagte diese wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maaße, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene Ferne gerückten Schicksale der Heroen der Weltgeschichte und ihre Mythen auf der Scene vorgeführt werden sollten. Hierfür hatte sich der unausreichenden mimischen Improvisation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Gestalter der Mythen, und sein hierzu besonders berufenes Genie sollte sich darin kundthun, daß er den Styl der mimischen Improvisation auf die Höhe seiner dichterischen Absicht erhob. Wie es Shakespeare gelungen sein möge, seine Schauspieler selbst auf diese Höhe zu erheben, muß uns wiederum ein Räthsel bleiben; gewiß ist nur, daß die Fähigkeiten unserer heutigen Schauspieler sofort an der von Shakespeare gestellten Aufgabe scheitern. Möglich bliebe die Annahme, daß das den jetzigen englischen Schauspielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Überrest einer älterer Befähigung sei, welche, da dieses unverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entstammt, in der schönsten Zeit des englischen Volkslebens, und vermöge des hinreißenden Beispieles des dichterischen Mimen selbst, einmal zu einer so unerhörten Blüthe des theatralischen Darstellungswesens führte, daß Shakespeare's Konzeptionen in diesem völlig aufgehen konnten. Vielleicht aber dürfen wir zur Erklärung dieses Räthsels, wenn wir kein so ungemeines Wunder annehmen wollen, uns auf des großen Sebastian Bach's Schicksal beziehen, dessen uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen zunächst zu der Annahme verleiten, es müßten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergleichlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegentheil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten*) kennen. Gewiß ist es, daß Shakespeare

*) Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniß eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Aus-

sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, was wir uns sehr wohl aus der ungeheuren Ermüdung, welche ihm das Einüben seiner Stücke kostete, sowie aus der Verzweiflung des weit über die ihm vorliegende „Möglichkeit“ hinausragenden Genie's, erklären könnten. Die ganze Natur dieses Genie's erklärt sich uns aber wiederum doch nur aus dieser „Möglichkeit“ selbst, welche in der Anlage der mimischen Natur sehr wohl vorhanden war, und daher sehr richtig vom Genie vorausgesetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbestrebungen des Genius' der Menschheit in einem großen Zusammenhange erfassend, es als den Nachkommen Shakespeare's in einem gewissen Sinne von dem größten Dramatiker hinterlassene Aufgabe ansehen, jene höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimischen Kunst wirklich zu erreichen.

Dieser Aufgabe nachzutrachten scheint der innere Beruf unserer großen deutschen Dichter gewesen zu sein. Von der hierzu unerläßlich nöthigen Erkenntniß der Unnachahmlichkeit Shakespeare's ausgehend, bestimmte sie für jede Form ihrer dichterischen Konzeptionen ein Trieb, den wir bei der Festhaltung dieser Annahme wohl verstehen können. Die Aufsuchung der idealen Form des höchsten Kunstwerkes, des Drama's, mußte sie von Shakespeare ab nothwendig auf die erneuete, immer innigere Betrachtung der antiken Tragödie hinleiten; in welchem Sinne sie einzig hieraus Gewinn ziehen zu dürfen vermeinten, beleuchteten wir zuvor, und wir mußten sie, von diesem mehr als zweifelhaften Wege ab, dem unerklärlich neuen Eindrucke zugeführt sehen, welchen die edelsten Gestaltungen des, andererseits wiederum so höchst problematisch erscheinenden, Genre's der Oper auf sie hervorbrachten.

Hier war nun hauptsächlich zweies beachtenswerth, nämlich: daß die edle Musik eines großen Meisters den Leistungen selbst gering begabter dramatischer Darsteller einen idealen Zauber verlieh, welcher auch den vorzüglichsten Mimen des rezitirenden Schauspieles versagt war; während andererseits ein ächtes dramatisches Talent selbst eine gänzlich werthlose Musik

---

führung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheußlich“, so lautete diese wunderliche Erklärung. —

so zu adeln vermochte, daß wir von einer Leistung ergriffen waren, welche demselben Talente im rezitirenden Drama nicht gelingen konnte. Daß diese Erscheinung nur aus der Macht der Musik erklärt werden mußte, war unabweislich. Dieß konnte aber nur von der Musik ganz im Allgemeinen gelten, wogegen es unbegreiflich blieb, wie dem eigenthümlichen kleinlichen Gefüge ihrer Formen ohne eine Unterordnung der allerübelsten Art vom dramatischen Dichter beizukommen sein könnte. — Wir zogen nun das Beispiel Shakespeare's heran, um uns einen möglichen Einblick in die Natur und namentlich das Verfahren des wahrhaften Dramatikers zu gewinnen. So geheimnißvoll hier auch das Meiste bleiben mußte, ersahen wir doch, daß es die mimische Kunst war, mit welcher der Dichter gänzlich zu Eines ward, und müssen nun erkennen, daß diese mimische Kunst gleichsam der Lebensthau ist, in welchen die dichterische Absicht zu tauchen war, um, wie in zauberischer Verwandlung, als Spiegel des Lebens erscheinen zu können. Wenn nun jede Handlung, selbst jeder gemeinste Vorgang des Lebens (wie uns dieß nicht nur Shakespeare, sondern selbst jeder ächte Theaterstückmacher zeigt) als mimisches Spiel reproduzirt, sich uns in dem verklärten Lichte und mit der objektiven Wirkung eines Spiegelbildes zeigt, so müssen wir in Folge unserer weiteren Betrachtungen konstatiren, daß wiederum dieses Spiegelbild in der reinsten Verklärung der Idealität sich zeigt, sobald es in dem Zauberbronnen der Musik getränkt, gleichsam nur noch als reine Form, von jeder realistischen Stofflichkeit befreit, uns vorgehalten wird.

Nicht mehr die F o r m der Musik, sondern die F o r m e n der h i s t o r i s c h e n t w i c k e l t e n Musik würden daher zunächst in Erwägung zu ziehen sein, wenn wiederum auf diejenige höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen des mimisch-dramatischen Kunstwerkes geschlossen werden soll, welche dem Suchenden und Trachtenden als stummes Räthsel vorschwebte, während sie andererseits sich laut und überlaut aufdrängte.

Als die Form der Musik haben wir zweifellos die M e l o d i e zu verstehen; die besondere Ausbildung dieser erfüllt die Geschichte unserer Musik, wie ihr Bedürfniß die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur „Oper" entschied. Sollte hierbei zunächst die Form der griechi-

schen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Haupttheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche „Drama“ war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbirte Erfindung der „Arie“ gebrochen werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbständigen Form als Melodie, und sie gewann deßhalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Drama's, daß dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank. Die Geschichte der in die Arienform festgebannten Melodie ist es nun, welche uns zu beschäftigen hätte, wenn wir uns für jetzt nicht damit begnügen dürften, diejenige ihrer Gestaltungen in Betracht zu ziehen, in welcher sie sich unseren großen Dichtern darbot, als sie im Allgemeinen von ihrer Wirkung sich tief ergriffen, desto mehr aber auch verwirrt fühlten, wenn sie andererseits an ein dichterisches Befassen mit ihr denken sollten. Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches diese so enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in der Weise zu beleben wußte, daß sie zu jener ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur vom Musiker zu erwarten, und dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte sich der zunehmende Reichthum der rein musikalischen Erfindung namentlich auch als einzig entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne aus, da sich in Mozart's „Don Juan“ bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik zeigte, von welcher der bei weitem geringere Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. Dem deutschen Genius aber war es vorbehalten, die musikalische Form durch höchste Belebung jedes ihrer kleinsten Bruchtheile zu der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit zu erheben, welche zum Staunen der Welt sich jetzt in der Musik unseres großen Beethoven darbietet.

Die musikalichen Gestaltungen Beethoven's tragen nun Merkmale an sich, welche sie einerseits so unerklärbar lassen, wie andererseits die Gestaltungen Shakespeare's es für den

forschenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verschiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muß, scheint sich uns bei tieferem Versenken in ihr Wesen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieser Gestaltungen, selbst die Verschiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet. Führen wir hierfür, als das am schnellsten Faßliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, daß, was uns in den Äußerungen des Humor's der Shakespeare'schen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motivengestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität, nämlich als das Gemüth unabweislich bestimmende Melodie darstellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandtschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muß uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, daß er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniß liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar schaffen und gestalten, ist das wirkliche Kunstwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieses zwar erst dann mit Erfolg, wenn er ihn selbst der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, daß das Shakespeare'sche Drama am verständlichsten unter dem Begriffe einer „fixirten mimischen Improvisation“ zu fassen sei; und hatten wir anzunehmen, daß der höchste dichterische Werth, wie er zunächst von der Erhabenheit des Stoffes sich herschreibt, diesem Kunstwerke durch die Erhöhung des Styles jener Improvisation gesichert werden müsse, so dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer solchen Erhöhung auf das vollkommen entsprechende Maaß einzig von derjenigen Musik erwarten wollten, welche sich hierzu so verhielte, wie die Beethoven'sche Musik eben zum Shakespeare'schen Drama sich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'schen Musik auf das Shakespeare'sche Drama zu erkennen wäre, dürfte andererseits durch seine Ausgleichung gerade auch zur höchsten Vollendung der musikalischen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel, führen. Was unsere großen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und was in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in derselben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fußt; diese bereits andererseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können, so daß die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Drama's sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmäßigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschiene, deren sinnvollste Ermeßlichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunstwerkes bezeichnet, welche, wie sie andererseits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutschen Sprache, als der ausgebildetsten der modernen Originalsprachen, denkbar ist, so lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maaßstab an dasselbe gelegt würde, welchem es eben vollständig entwachsen sein müßte; wogegen der entsprechende neue Maaßstab etwa dem Eindrucke entnommen sein könnte, welchen der Glückliche, der dieß erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improvisationen des unvergleichlichsten Musikers empfing. Nun soll uns aber der größte Dramatiker gelehrt haben, auch diese Improvisation zu fixiren, denn im höchsten denkbaren Kunstwerke sollen die erhabensten Inspirationen Beider mit unermeßlicher Deutlichkeit fortleben, als das Wesen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt selbst erkennen läßt.

Halten wir nun diese Bezeichnung einer „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Im-

provisation von vollendetem dichterischem Werthe" für das von uns in Aussicht genommene Kunstwerk fest, so dürfte sich uns, unter der Anleitung erfahrungsmäßiger Wahrnehmungen, auch auf die praktische Seite der Ausführung desselben ein überraschender Lichtblick eröffnen. In einem sehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unseren großen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhtes Pathos, und für dieses endlich das technische Mittel der bestimmten Fixirung aufzufinden. So bestimmt Shakespeare seinen Styl dem Instinkte der mimischen Kunst selbst entnommen hatte, mußte er für die Darstellung seiner Dramen doch an die zufällige größere oder geringere Begabung seiner Schauspieler gebunden bleiben, welche gewissermaaßen alle Shakespeare's sein mußten, wie er selbst allerdings jederzeit wiederum ganz die dargestellte Person war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, daß sein Genie in den Aufführungen seiner Stücke mehr als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Was unsere großen Dichter an die Musik so nachdenklich fesselte, war, daß sie reinste Form, und dabei sinnlichste Wahrnehmbarkeit dieser Form war; die abstrakte Zahl der Arithmetik, die Figur der Mathematik, tritt uns hier als das Gefühl unwiderleglich bestimmende Gestalt, nämlich als Melodie entgegen, und diese ist eben so untrüglich für die sinnliche Wiedergebung zu fixiren, als dagegen die poetische Diktion der aufgeschriebenen Rede jeder Willkür der Persönlichkeit des Rezitirenden überliefert ist. Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, dieß gelingt dem Tonsetzer mit größter Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt*) gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie dieß höchstens von dem bildenden

*) Daß dieser Takt der richtige sein muß, hierauf kommt es allerdings so überaus entscheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber sofort aufhebt; worüber ich mich am besonderen Orte deßhalb ausführlicher verbreitet habe.

Künstler im Betreff eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte.

Halten wir zu dieser erstaunlichen Macht des Musikers diejenige Fähigkeit seiner Kunst, welche wir aus den Anfangs erwähnten Erfahrungen erkannten, — nämlich aus diesen, daß selbst eine unbedeutende Musik, sobald sie nicht geradesweges zu der gemeinen Groteske gewisser heute beliebter Operngenre's ausartet, dem bedeutenden dramatischen Talente, anderweitig ihm unerreichbare, Leistungen ermöglicht, sowie daß eine edle Musik selbst geringeren dramatischen Talenten Leistungen von anderweitig überhaupt unerreichbarer Art gewissermaaßen abnöthigt, — so dürfte uns wohl kaum ein Zweifel über den Grund einer völligen Bestürzung ankommen, welche diese Einsicht dem Dichter unserer Zeit hervorruft, sobald er mit den einzig ihm zu Gebote stehenden Mitteln derselben Sprache, in welcher jetzt selbst die Journalartikel zu uns reden, des Drama's in einem edlen Sinne erfolgreich sich zu bemächtigen verlangt. Gerade nach dieser Seite hin müßte aber unsere Annahme der dem musikalisch konzipirten Drama vorbehaltenen höchsten Vollendung eher ermuthigend als niederschlagend einwirken, denn es beträfe hier zunächst die Reinigung eines großen, vielgestaltigen Kunstgenre's, des Drama's überhaupt, dessen heutige Verirrungen durch die Wirksamkeit der modernen Oper sowohl gesteigert, als aufgedeckt worden sind. Um hierüber zur Klarheit zu gelangen, und um das Feld ihrer künftigen gedeihlichen Produktivität genau abmessen zu können, sollte vielleicht unseren Dramatikern es gerathen dünken müssen, der Abstammung des modernen Theaters nachzugehen, die Wurzel desselben aber nicht im antiken Drama zu suchen, welches in seiner Form ein so bestimmtes Originalprodukt des hellenischen Geistes, seiner Religion, ja seines Staates ist, daß die Annahme einer Nachahmbarkeit derselben nothwendig zu den größten Verirrungen führen mußte. Die Herkunft des modernen Theaters zeigt uns dagegen auf dem Wege seiner Ausbildung eine solche Fülle vortrefflichster Erzeugnisse von allergrößtem Werthe, daß er füglich wohl ohne Beschämung weiter betreten werden dürfte. Das eigentliche „Theaterstück“, im allermodernsten Sinne, hätte gewiß einzig

immer die gesunde Grundlage aller weiteren dramatischen Bestrebungen zu sein: um hierin glücklich zu wirken, ist es aber zu allernächst nöthig, den Geist der theatralischen Kunst, welche ihre Basis in der mimischen Kunst selbst hat, richtig zu erfassen, und sie nicht für die Ausstaffirung von Tendenzen, sondern zur Abspiegelung wirklich gesehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzosen, welche hierin noch vor Kurzem so Vortreffliches leisteten, beschieden sich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter sich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsstunden neuer Shakespeare's nicht in jedem Kalender nachzulesen sein. Handelt es sich endlich um die Befriedigung idealer Anforderungen, so würde gerade der Wirksamkeit des von uns gemeinten allvermögenden dramatischen Kunstwerkes mit größerer Sicherheit, als bisher dieß möglich war, der Grenzpunkt zu entsehen sein, bis zu welchem diese Forderungen sich zu erheben berechtigt wären. Dieser Punkt würde genau da zu erkennen sein, wo in jenem Kunstwerke der Gesang zum gesprochenen Worte hindrängt. Hiermit sei nun aber keinesweges eine absolut niedrige Sphäre angezeigt, sondern nur eine durchaus verschiedene, andersartige; und wir dürften uns den Einblick in diese Unterschiedenheit sofort verschaffen, wenn wir gewisse unwillkürliche Nöthigungen zu einem Exzesse unserer besten dramatischen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche diese sich getrieben fühlten, ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu sprechen. Hierzu sah sich z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio“ gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist — todt“, das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äußerte sich auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, daß wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud: da nun hiergegen der namentlich leidenschaftlich erregten Musik so gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologisches

Element zugesprochen zu werden pflegt, so dürfte es überraschen, gerade an diesem Beispiele zu erkennen, wie zart und von rein idealer Form ihre wirkliche Sphäre ist, weil das reale Schrecken der Wirklichkeit sich nicht in ihr erhalten kann, wogegen allerdings die Seele alles Wirklichen einzig in ihr sich rein ausdrückt. — Offenbar giebt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das Ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat: vielleicht ist dieses Gebiet am sichersten zu ermessen, wenn wir auf ihm von dem ungeheueren Mimen Shakespeare uns bis auf den Punkt geleiten lassen, wo wir diesen bei der verzweiflungsvollen Ermüdung angekommen sehen, welche wir als den Grund seines frühzeitigen Zurücktrittes vom Theater annehmen zu müssen glaubten. Dieses Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, so doch als die Erscheinung der Geschichte am sichersten zu bezeichnen sein. Ihren realen Werth für die menschliche Erkenntniß anschaulich auszubeuten, wird stets nur dem Dichter überlassen bleiben müssen.

Eine so wichtige und klärende Einwirkung, wie wir sie hier in den alleräußersten Umrissen eben nur anzudeuten unternehmen konnten, und zwar eine Einwirkung nicht bloß auf die ihm zunächst verwandten Genre's des Drama's, sondern auf alle im tiefsten Grunde auf das Drama sich beziehenden Kunstzweige, könnte dem von uns gemeinten musikalisch konzipirten und ausgeführten dramatischen Kunstwerke allerdings nur dann aber ermöglicht werden, wenn es bei seiner Vorführung vor das Publikum in einer seiner eigenen Natur glücklich entsprechenden Weise auch äußerlich klar sich abzeichnen, und der Beurtheilung seiner Eigenschaften hierdurch die nöthige Unbefangenheit erleichtern könnte. Es ist der „Oper“ so nahe verwandt, daß wir es geradesweges als die erreichte Bestimmung derselben für unsere gegenwärtige Betrachtung zu bezeichnen uns berechtigt fühlen konnten: keine der uns aufgegangenen Möglichkeiten hätte uns einleuchtend werden dürfen, wenn sie nicht in der Oper im Allgemeinen, und in den vorzüglichsten Werken großer Opernkomponisten im Besonderen, für uns zu Tage getreten wäre. Ganz gewiß war es auch nur der Geist der Musik, welcher in immer reicherer Entwickelung auch die Oper einzig dergestalt

beeinflußte, daß jene Möglichkeiten ihr entsehen werden konnten. Wollen wir uns daher wiederum die Entwürdigung erklären, welcher die Oper zugeführt worden ist, so haben wir den Grund hiervon zunächst gewiß auch nur wieder in den Eigenschaften der Musik zu suchen. Wie in der Malerei, und selbst in der Architektur, das „Reizende“ an die Stelle des „Schönen“ treten konnte, so war es der Musik nicht minder vorbehalten, aus einer erhabenen zu einer bloß gefälligen Kunst zu werden. War ihre Sphäre die der reinsten Idealität, und bestimmte sie unser Gemüth so tief beruhigend und von jeder beängstigenden Vorstellung der Realität befreiend dadurch, daß sie sich uns nur als reine Form zeigte, so daß, was diese zu trüben drohte, von ihr abfiel oder entfernt gehalten werden mußte, so konnte eben diese reine Form, wo sie nicht in ein ganz ihr entsprechendes Verhältniß gesetzt wurde, leicht nur als zu anmuthigem Spielwerk tauglich erscheinen, und in diesem Sinne einzig verwendet werden, sobald sie in einer so unklaren Sphäre, wie die Operngrundlage sie einzig darbieten konnte, schließlich bloß als oberflächliche Gehörs- oder Gefühlsreizung zu wirken berufen war.

Hierüber haben wir uns an diesem Orte jedoch weniger zu verbreiten, da wir von der Anklage der Wirksamkeit und des Einflusses der Oper ausgingen, welche wir ihrer üblen Bedeutung nach mit Nichts besser bezeichnen können, als durch die Hinweisung auf die allgemein bestätigte Erfahrung, daß das heutige Theater von den wahrhaft Gebildeten der Nation, welche einst auch ihm hoffnungsvoll sich zuwendeten, längst aufgegeben und einer intensiven Unbeachtung überliefert worden ist. Sollten wir daher wünschen müssen, das von uns gemeinte Kunstwerk einer ihm einzig wiederum ersprießlichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche sich vom heutigen Theater mit ernstem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, so dürfte dieß nur außerhalb jeder Berührung mit eben diesem Theater möglich werden. Der neutrale Boden hierfür, wenn er auch in örtlicher Beziehung gänzlich von dem Gebiete der Wirksamkeit unserer Theater ausgeschieden sein müßte, würde aber doch nur dann wiederum fruchtbringend sich erweisen können, wenn er von den wirklichen Elementen der mimischen und musikalischen Kunst unserer Theater, wie sie hier andererseits selbständig sich ent-

wickelt haben, genährt würde. In diesen liegt immer nur einzig und allein das wirklich ergiebige Material für wahrhafte dramatische Kunst vor; jeder Versuch anderer Art würde, anstatt zur Kunst, zu einer affektirten Künstlichkeit führen. Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnungen selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden. Wenn wir Dasjenige bezeichnen wollen, was auf deutschem Boden als das des Ruhmes der großen Siege unserer Tage Unwürdigste sich bezeigt und fortgesetzt bewährt, so müssen wir auf dieses Theater weisen, dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräther deutscher Ehre bekennt. Wer mit irgend welchem Trachten dieser Tendenz sich anschließen wollte, müßte einer Verwirrung des Urtheiles über sich verfallen, durch welche er nothwendig einer Sphäre unserer Öffentlichkeit von allerbedenklichster Beschaffenheit zugetheilt würde, aus welcher zur reinen Kunstsphäre aufzutauchen, etwa so schwer und abmühend sein müßte, als wie aus der Oper zu dem von uns bezeichneten idealen Drama zu gelangen. Gewiß ist aber, daß, wenn nach Schiller's, hier ungenau dünkendem Ausspruche, die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls nur durch die Künstler emporgerichtet werden kann, nicht

aber durch Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist. Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von außen her behilflich zu sein, dieß wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters.

Über

Schauspieler und Sänger.

Zu wiederholten Malen gerieth ich, in Folge meiner Untersuchungen des Problem's der dramatischen Kunst und ihrer Beziehungen zu einer wirklich nationalen Kultur, auf den entscheidend wichtigen Punkt der Eigenartigkeit der Natur des Mimen, unter welchem ich den Schauspieler und Sänger begriff, denen ich, vermöge des besonderen Lichtes, in welchem diese mir erschienen, sogar den eigentlichen Musiker beizugesellen mich veranlaßt sah. Welche ungemeine Bedeutung ich der mimischen Kunst beilegen zu müssen glaubte, bezeugte ich durch die Kundgebung der mir aufgegangenen Einsicht, daß nur aus der Eigenartigkeit eben dieser Kunst Shakespeare und sein künstlerisches Verfahren bei der Abfassung seiner Dramen zu erklären sei. Wenn ich fernerhin auf die verhoffte Begründung einer wahrhaft deutschen theatralischen Kunst, und die Erfüllung der höchsten, dem Drama vorbehaltenen, künstlerischen Tendenzen durch diese, überhaupt hinwies, faßte ich die Möglichkeit dieser Verwirklichung nur unter den Voraussetzungen in das Auge, welche ich in den folgenden, aus einer früheren Schrift*) hier wiederholten Aussprüchen bezeichnete. „Unsere Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zu-

---

*) Über die Bestimmung der Oper. Leipzig, E. W. Fritzsch. Siehe vorher Seite 155.

nächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniß geleitet wird. Daß dieser durch die Tendenz unserer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dieß ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muß, diese andererseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreißen, um sie in eine Übung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unseres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen dieser, in ihrem misleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendete Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch Diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie bisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unserer Zeit herbeigeführt worden, und jedenfalls nur durch sie kann diese wieder emporgerichtet werden."

Nach dieser Voranstellung habe ich gewiß nicht zu befürchten, von den Genossen der mimischen Kunst misverstanden zu werden; und meine weiteren Bemühungen zur Aufdeckung einer klaren Erkenntniß ihrer wahren Bedürfnisse durch möglichst eingehende Erforschung der Natur dieser Kunst werden mir hoffentlich nicht den Anschein zuziehen, als ginge ich von irgend welchem Gefühle der Geringschätzung für dieselbe aus. Um jedoch der Möglichkeit eines solchen Anscheines noch entschiedener zu begegnen, will ich sofort meine wahrhaftigste Meinung über das Wesen und den Werth der mimischen Kunst in den bestimmtesten Ausdrücken zusammenfassen.

Hierfür verweise ich zunächst auf die einem Jeden, welcher die Wirkung theatralischer Aufführungen auf sich wie auf das Publikum kennen lernte, offen liegende Erfahrung, daß jene Wirkung ganz unmittelbar von den Leistungen der Schauspieler oder Sänger ausging; und zwar war diese Wirkung so bestimmt, daß eine gute Aufführung über den Unwerth einer dramatischen Arbeit täuschen konnte, während ein vorzügliches Bühnengedicht durch seine schlechte Aufführung von Seiten unfähiger Dar-

steller wirkungslos bleiben mußte. Genau betrachtet müssen wir hieraus erkennen, daß der eigentliche Kunstantheil bei Theateraufführungen lediglich den Darstellern zugesprochen werden muß, während der Verfasser des Stückes zu der eigentlichen „Kunst“ nur soweit mit in Beziehung steht, als er die von ihm im Voraus berechnete Wirkung der mimischen Darstellung für die Gestaltung seines Gedichtes vor allen Dingen verwerthet hat. Darin, daß es in Wahrheit, und trotz aller etwa ihm eingeredeten Maximen, nur an die Leistung der Schauspieler sich hält und diese für die einzige Wirklichkeit des seiner Apperzeption dargebotenen künstlerischen Vorganges ansieht, bekundet das Publikum noch am besten einen wirklich unverdorbenen Kunstsinn; es spricht hierdurch gewissermaaßen aus, was überhaupt der Zweck jeder wahren Kunst ist.

Gehen wir auf das Charakteristische der Leistung eines vorzüglichen Schauspielers näher ein, so erstaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunst erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie über sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltsamen Wirkung hiervon kann nothwendiger Weise gar keine andere Kunstausübung gleichkommen; denn das Wunderbare ist hier, daß die Absicht und Annahme eines täuschenden Spieles von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmischung eines realen, pathologischen Interesses, welche das Spiel sogleich aufheben würde, vollständig ausgeschlossen wird, und dennoch die dargestellten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Personen uns in dem Maaße erschüttern, wie der Darsteller selbst, bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist. Nach einer Aufführung des König Lear durch Ludwig Devrient blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeit lang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst blühenden Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos,

ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren Keiner die Kraft fühlte, wogegen es Jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des Erhabenen erreicht; und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in Ludwig Devrient oder in Shakespeare selbst erkennen.

Von der Kenntniß solcher Wirkungen ausgehend, sollte es uns fast unmöglich dünken, bei weiterer Verfolgung unserer Betrachtungen über die Wirksamkeit unserer Schauspieler und Sänger auf den Punkt zu gelangen, wo ihre Kunst uns mit solchem Bedenken erfüllen könnte, daß wir sie als Kunst gar nicht mehr gelten zu lassen vermeinen müßten. Und doch muß es uns bei der Wahrnehmung ihrer gemeintäglichen Wirksamkeit beinahe so vorkommen. Was sich uns in den gewöhnlichen Theateraufführungen darbietet, zeigt ganz den Charakter eines sonderbaren, und sogar sehr bedenklichen Gewerbes, dessen Betrieb lediglich auf die möglichst günstige Zurschaustellung der Person des Schauspielers gerichtet zu sein scheint. Die, einerseits ästhetisch erfreuende, andererseits zur erhabensten Wirkung führende Täuschung über die Person des Schauspielers, erkennen wir hier sofort als aus der Absicht des Darstellers ausgeschlossen, und ein wirklich schamloser Misbrauch der eigenthümlichen Hilfsmittel seiner Kunst ist es, durch welchen der Schauspieler jene Täuschung in Wahrheit aufzuheben, und ihre Wirkung dagegen auf die Empfehlung seiner Person hinzuleiten bemüht ist. Wie es möglich geworden ist, die Tendenz der theatralischen Kunst in dieser Weise zu entstellen, und die hieraus hervorgegangene Gattung öffentlicher Unterhaltung an die Stelle derjenigen zu setzen, welche ihre Ausbildung dem Gefallen an der dramatischen Täuschung verdankte, um dieß zu erklären, müssen wir nothwendig einen Blick auf das Wesen aller modernen Kunst im Allgemeinen werfen. —

— Die Kunst hört, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewußtsein tritt. Daß der Künstler das Rechte thue, ohne es zu wissen, dieß erkannte der hellenische Geist dann, als ihm selbst die schaffende Kraft verloren gegangen war. Von wahrhaft rührender Belehrung ist es zu sehen, wie die Wiedergeburt der Künste bei den neueren Völkern aus dem Widerstreite der populären Naturanlagen gegen das überkommene Dogma der antiken Kritik hervorging. So beobachten wir, daß der Schauspieler eher da war, als der Dichter, welcher ihm Stücke schrieb. Sollte dieser nun nach dem klassischen Schema verfahren, oder nach dem Gehalte und der Form der Improvisationen jener Schauspieler? In Spanien entsagte der große Lope de Vega dem Ruhme, ein klassischer Kunstdichter zu sein, und schuf uns das moderne Drama, in welchem Shakespeare zum größten Dichter aller Zeiten gedieh. Wie schwer es dem kritischen Verstande dünken mußte, dieses einzige und wahrhafte, als solches aber kaum sich aussprechende Kunstwerk zu begreifen, ersehen wir sofort an der angelegentlichen Zersetzung desselben durch die antikisirenden Gegenversuche von sogenannten Kunstdichtern. Vollständig behaupteten diese das Feld in Frankreich; hier ward das Drama akademisch zugeschnitten, und die Regeln traten nun auch sofort in die Schauspielkunst ein. Bei dieser war es offenbar jetzt immer weniger auf jene erhabene Täuschung, welche wir als den Grundzug namentlich auch der theatralischen Kunst erkennen müssen, abgesehen; sondern zu jeder Zeit wollte man sich deutlich dessen bewußt bleiben, daß es sich hier um eine „Kunst“, um eine „Kunstleistung“ handele. Diese Stimmung aufrecht zu erhalten, fiel weniger noch dem Dichter, als in erster Linie dem Schauspieler zur Pflicht: wie dieser Acteur spiele, wie er diesen oder jenen Charakter auffasse, mit welcher Kunst er hierfür die ihm eigenen Naturgaben verwendete, oder die ihm fehlenden zu ersetzen verstehe, dieß zu untersuchen ward nun die Angelegenheit des kunstsinnigen Publikums.

Eine Reaktion gegen diese Tendenz sehen wir wiederholt bei freisinnig entwickelten Nationen aufkommen. Als die Stuart's nach England zurückkehrten, brachten sie die französische „Tragédie“ und „Comédie“ mit: das „regelmäßige“ Theater, welches sie hierfür gründeten, fand aber unter den Engländern

keine geeigneten Schauspieler, und vermochte sich nicht zu erhalten; wogegen die unter der Herrschaft der Puritaner zerstreueten Schauspieler der älteren Zeit, in mühsam gesammelten und hochgealterten Überresten sich zusammenfanden, um endlich einem Garrick den Boden zu bereiten, aus welchem dießmal der Schauspieler allein der Welt wieder die Wunder der wahrhaften dramatischen Kunst offenbarte, indem er ihr in dem von ihm wiedererweckten Shakespeare den größten Dichter rettete. —

Eine gleiche Glorie schien den Deutschen aufgehen zu sollen, als dem eigenthümlichsten Boden der theatralischen Kunst endlich eine Sophie Schröder, ein Ludwig Devrient entwuchsen. — Ich habe in einer ausführlicheren Abhandlung über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ die von außen her wirkenden Ursachen des, nach kaum erreichtem Blüthenansatze so schnell eintretenden Verfalles auch des Theaters in Deutschland nachzuweisen versucht, und darf dafür hier mich mehr auf die inneren Gründe der gleichen Erscheinung beziehen. In den zuletzt genannten beiden großen Schauspielern dürfte man leicht eben nur zwei wirkliche Genie's erkennen, wie sie auf dem Gebiete jeder Kunst selten zum Vorschein kommen: immerhin bleibt aber an dem Charakter der Ausübung ihrer Kunst Etwas erkenntlich, was nicht der besonderen Begabung der Individuen allein, sondern dem Charakter ihrer Kunst selbst angehört. Dieses Etwas muß zu ergründen und aus seiner Erkenntniß ein Urtheil zu gewinnen sein. Der Zustand von Entrücktheit, in welchen nach jener Aufführung des Lear das Berliner Publikum gerathen war, entsprach gewiß sehr wesentlich dem Zustande, in welchen der große Mime an diesem Abende versetzt blieb; für Beide war der Schauspieler Devrient ebensowenig als das Berliner Theaterpublikum vorhanden; eine gegenseitige Selbstentäußerung war vor sich gegangen. Diese Wahrnehmung möge für den entgegengesetzten Fall uns nun darüber belehren, welches der Grund aller, von uns als so widerwärtig empfundenen, Hohlheit des theatralischen Wesens ist: wir erkennen ihn ganz deutlich, wenn wir während und am Schlusse einer Theateraufführung den üblichen, wärmelosen und nur lärmenden Bezeigungen des Beifalles von Seiten des Publikums, sowie den diesen entsprechenden des erheuchelten Dankes

von Seiten der Schauspieler anwohnen. Hier bleibt das Theaterpublikum sich als solches ganz ebenso selbst bewußt, wie der Schauspieler von dem deutlichen Gefühle seiner eigenen Persönlichkeit, ganz wie außerhalb des Theaters, eingenommen bleibt. Was zwischen Beiden verhandelt wird, die vorgebliche dramatische Täuschung, wird zur reinen Übereinkunft, auf deren Grundlage hin man sich einbildet, eine „Kunst" auszuüben oder zu beurtheilen.

Nach meiner Kenntniß ist diese Konvention zuerst in Frankreich systematisch ausgebildet worden. Sie hat ihren Ursprung in dem Aufkommen der sogenannten „neueren attischen Komödie", von welcher aus sich das lateinische Theater, durch alle Zeiten und Völker lateinischer Herkunft oder Mischung, nach dem Begriffe der „Kunstkomödie", weiter bildete. Hier sitzt der Kunstkenner vor der Bühne, auf welcher der Acteur „seine Rolle gut zu spielen" sich angelegen sein läßt: ob ihm dieß gelang, wird ihm durch konventionelle Zeichen des Beifalles oder Misfallens kundgegeben; von diesen hängt der Glücksstand des Mimen ab, und was man endlich unter „Komödiespielen" zu begreifen hat, darf man nicht gering anschlagen, wenn man erwägt, daß der göttliche Augustus selbst auf seinem Sterbelager sich für einen guten Komödianten gehalten wissen wollte.

Offenbar haben es die Franzosen in dieser Kunst am allerweitesten gebracht, ja sie ist die eigentliche französische Kunst überhaupt geworden; denn eben auch ihre dramatischen Schriftsteller sind nur aus den Maximen dieser Komödienkunst zu begreifen, worauf denn zugleich die vollendete Sicherheit ihrer Arbeiten beruht, in welchen der ganze Plan, wie der kleinste Zug seiner Ausführung, nach denselben Normen erfunden und gemodelt ist, nach denen der Acteur auf der Bühne sich den Beifall des Publikums für seine besondere Kunstleistung zu gewinnen hat. Erklärlich wird es uns hieraus wiederum, warum diese sichersten theatralischen Künstler der Welt, für welche wir die Franzosen unstreitig halten müssen, sofort gänzlich aus der Fassung gebracht werden, wenn sie ein Stück spielen sollen, welches nicht auf jene Konvention verfaßt ist. Jeder Versuch, Shakespeare, Schiller und selbst Calderon durch französische Schauspieler aufführen zu lassen, mußte stets scheitern, und nur das Misverständniß des Charakters dieser anderen Dramatik

konnte ein groteskes Genre bei ihnen hervorrufen, in welchem die Natur durch Überbietung sofort wieder zur Unnatur ward. Es blieb fortgesetzt dabei, daß im Theater es sich um die Kunst des Komödiespielens handele, d. h. der Schauspieler mußte sich stets bewußt bleiben, daß er für das Publikum spiele, welches eben an dieser seiner Kunst des Spieles mit der Verkleidung in jeder Beziehung sein reizvolles Gefallen suchte.

Wie übel diese gleiche Kunst sich unter den Deutschen ausnehmen mußte, bleibt wohl leicht zu begreifen. Im Ganzen kann man sagen: es werde hier wie dort Komödie gespielt, nur spielen die Franzosen gut, die Deutschen aber schlecht. Für das Vergnügen daran, Jemand gut Komödie spielen zu sehen, vergiebt diesem der Franzose Alles: von Louis XIV. hegt man in Frankreich, trotz der klaresten Einsicht in die gänzliche Hohlheit der von ihm gespielten Rolle, noch immer eine wirklich stolze Meinung, einzig aus unzerstörbarem Gefallen daran, daß er diese Rolle meisterhaft gespielt hat.

Ist man gesonnen, hierin künstlerischen Geist zu erkennen, so ist dagegen nicht zu verkennen, daß dieser Kunstsinn dem Deutschen nicht zu eigen sei. Einem deutschen Louis XIV. als Monarchen gegenüber würde unser politisches Publikum sich etwa so verhalten, wie unsere guten Bürger im Theater vor dem Spiele eines Schauspielers, welchen sie im Ernst für den Helden halten sollten, für den er sich ausgiebt; denn diese Zumuthung würden sie sich trotz aller Gegenversicherung gestellt glauben, während vom geschulten Zuschauer in Wahrheit eben nur verlangt wird, er solle den vorgestellten Helden über die Kunst des so vortrefflich ihn spielenden Schauspielers vergessen. Und diese Zumuthung ist es wirklich, welche nach der französischen Konvention jetzt Demjenigen gestellt wird, der, wie der deutsche Zuschauer, ohne anerzogenen Kunstsinn im Theater eine wirkliche Erregung sucht, wie sie nur durch jene Täuschung bewirkt werden kann, durch welche die künstlerische Person des Schauspielers sich gänzlich aufhebt, um einzig das dargestellte Individuum für die Wahrnehmung zurückzulassen. Statt der höchst seltenen Fälle, in welchen diese erhabene Täuschung durch wahrhaft geniale Darsteller gelingen kann, wird dem deutschen Publikum nun aber tagtäglich Theater, und zwar eben „Theater überhaupt“, vorgeführt, und hierzu werden die für diesen Fall

unerläßlichen Hilfsmittel der theatralischen Konvention der Franzosen in Anwendung gebracht.

Wäre es nun dem Deutschen möglich, so vortrefflich Komödie zu spielen, wie der Franzose es kann, so würde es sich immer noch fragen, ob er andererseits als Zuschauer diese Kunst so zu würdigen im Stande sei, wie es das französische Publikum ist. Allein, zu dieser Erforschung kann es aus dem einfachen Grunde, daß uns niemals in jener Weise Komödie vorgespielt wird, gar nicht kommen. Das, was wir mit Bezug auf die Ausbildung von Kunstfähigkeit in der modernen Welt Talent nennen, ist dem Deutschen im allerspärlichsten Grade, ja fast gar nicht zu eigen, wogegen es als natürliche Begabung den lateinischen Völkern, als entsprechende Befähigung zur Geltendmachung der ihm eingeimpften Kulturtendenzen aber dem französischen Volke in größter Ausbreitung angehört. Ob dem Deutschen eine gleiche Begabung innewohne, würde sich erst dann zeigen können, wenn er sich von einer ganz ihm eigenen und seinem wahren Wesen entsprechenden Kultur umgeben sähe; denn im Grunde genommen, können wir unter Talent nichts Anderes verstehen, als die von natürlicher Befähigung getragene starke Neigung zur Aneignung vorzüglicher Fertigkeiten im praktischen Befassen mit vorgefundenen künstlerischen Formbildungen. So konnte die bildende Kunst der Griechen während langer Jahrhunderte durch dieses Talent einzig gepflegt werden, wie noch heut' zu Tage die künstliche Kultur der Franzosen, während sie bereits in ihrem unaufhaltbaren Verfalle begriffen ist, durch dieses Talent immer noch aufrecht erhalten wird. Jene Kultur geht uns Deutschen aber eben ab, und was wir dafür besitzen, ist nur das Zerrbild einer nicht aus unserem Wesen erwachsenen, von uns in Wahrheit nie eigentlich begriffenen Kultur, wie wir sie denn auch hier in der Ausbildung unseres Theaters vor uns sehen, für welches wir daher sehr natürlich auch kein Talent haben können.

Um uns hiervon zu überzeugen, besuchen wir nur die erste beste der sich uns darbietenden Theateraufführungen. Mögen wir hier auf das erhabenste Produkt der dramatischen Dichtkunst, oder auf das trivialste Elaborat eines Übersetzers aus, oder „freien" Bearbeiters nach dem Französischen treffen, stets erkennen wir sofort das Eine: die Sucht Komödie zu spielen, in

welcher Shakespeare so gut wie Scribe zu Grunde geht und vor unseren Augen sich in einen lächerlichen Travestirungsapparat auflöst. Wenn der gute französische Acteur allerdings stets die Wirkung seiner Deklamation sowie seiner Haltung, seines ganzen Benehmens, auf den Zuschauer im Auge behält, und nie dem darzustellenden Charakter zu lieb etwa in einem dem Publikum misfälligen Lichte sich zu zeigen verleitet werden kann, — so glaubt der deutsche Schauspieler vor allem darauf bedacht sein zu müssen, wie diese so glückliche Gelegenheit, dem Publikum als dessen Vertrauten sich günstig zu empfehlen, auf das für ihn Vortheilhafteste auszubeuten wäre. Hat er in Affekt zu gerathen, oder etwas sehr Kluges auszusprechen, so wendet er sich dafür ganz besonders an das Publikum, und wirft ihm die Blicke zu, welche ihm zu beredt dünken, um an seinen Mitspieler verschwendet zu werden. Hierin liegt ein Hauptzug unseres Theaterhelden: er arbeitet immer unmittelbar für das Publikum und vergißt seine Rolle hierbei so weit, daß er nach einem Hauptkorrespondenzakte dieser Art oft ganz den Ton verliert, mit welchem er zu seinem Mitspieler gewandt fortzufahren hat. Von Garrick wird erzählt, daß er in Monologen mit weit offenem Auge Niemand sah, nur zu sich allein sprach, das Universum vergaß. Ich sah und hörte dagegen einen unserer allerberühmtesten Schauspieler den Selbstmord-Monolog des „Hamlet“ dem Publikum mit so leidenschaftlicher Vertrautheit expliziren, daß er hiervon heiser ward und im Schweiße gebadet die Bühne verließ. Unter der nie ihn verlassenden Sorge auf den Zuschauer stets einen bedeutenden persönlichen Eindruck zu machen, sei es als liebenswürdiger Mensch oder auch als „denkender Künstler“, pflegt er unausgesetzt ein hierauf bezügliches Mienenspiel, wobei ihn der Charakter seiner Rolle in Allem genirt, was dem zuwider ist. Ich sah eine gefeierte Heldendarstellerin unserer Tage in der für sie peinlichen Lage, die Regentin „Margareta“ im „Egmont“ spielen zu müssen; der Charakter dieser staatsklugen, dabei schwachen und ängstlichen Frau taugte ihr nicht: sie zeigte sich von Anfang bis zu Ende in heroischer Wuth, und vergaß sich soweit, Macchiavell als einen Verräther zu bedrohen, was dieser schicklicher Weise wiederum ohne alle Kränkung dahin nahm.

Eine persönliche Eitelkeit, welcher es an jeder Befähigung zur künstlerischen Täuschung über ihre Zwecke gebricht, läßt

unsere Mimen daher im Lichte völliger Stupidität erscheinen: der Balletttänzerin, ja selbst der Gesangsvirtuosin mag es nachgesehen werden, wenn sie nach dem glücklich vollbrachten Kunststücke sich mit möglichster Grazie an das Publikum wendet, wie um zu fragen, ob sie es gut gemacht hätte; denn in einem gewissen Sinne bleibt sie hierbei in ihrer Rolle: wogegen der eigentliche Schauspieler, dem ein individueller Charakter zur Darstellung übergeben ist, diesen Charakter mit seiner ganzen Rolle zu jener Frage an das Publikum herzurichten hat, was ihn, ruhig betrachtet, vom Anfang bis zum Ende seiner Leistung als ein unsinniges, lächerliches Wesen erscheinen lassen muß.

Wie der Franzose vor Allem die Gesellschaft und die Unterhaltung liebt, um in ihr, im steten Widerspiele mit Anderen, sich gewissermaaßen erst seiner bewußt zu werden, so bildet sich auch seine so bedeutende mimische Sicherheit, ja seine richtige Darstellung seiner Rolle erst im sogenannten Ensemblespiele heraus. Eine französische Theateraufführung erscheint wie die äußerst geglückte Konversation an einem gegenseitig wechselnden Interesse lebhaft betheiligter Personen: daher die große Genauigkeit, welche hier auf das Einstudiren dieses Ensemble's verwendet wird; nichts darf die zur Täuschung erhobene künstlerische Konvention aufheben; das geringste Glied des Ganzen muß für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein, wie der erste Acteur der Situation, welcher sogleich aus seiner Rolle herausfallen würde, wenn sein Gegner der seinigen sich nicht gewachsen zeigte. Vor diesem Misgeschicke ist nun der deutsche Schauspieler bewahrt: er kann nie aus seiner Rolle herausfallen, weil er nie darinnen ist. Er ist in einem beständigen monologischen Verkehre mit dem Publikum, und seine ganze Rolle wird ihm zum „a parte".

Die Tendenz dieses Aparte giebt über die sonderbare Beschaffenheit des deutschen Schauspielwesens den geeignetsten Aufschluß. In der Vorliebe dafür und in dem beständigen Trachten darnach, Alles, was er zu sagen hat, möglichst als ein solches „Beiseitesagen" zu verwenden, läßt er deutlich erkennen, wie er sich für seine Person aus der üblen Situation, in welche ihn die Zumuthung gut Komödie zu spielen bringt, zu retten suche, und dabei noch ein gewisses Aussehen von Darüberstehen über der ganzen schlimmen Lage sich zuzulegen bemüht sei.

Sehr belehrend ist es zu ersehen, wie diese eigenthümliche Neigung zum „a parte“ unseren Theaterdichtern ihren besonderen Styl, namentlich für die Tragödie, eingegeben hat. Man nehme z. B. Hebbel's „Nibelungen“ zur Hand. Dieses mehrtheilige Stück macht uns sofort den Eindruck einer Parodie des Nibelungenliedes, ungefähr in der Weise der Blumauer'schen Travestie der „Aeneide“. Der gebildete moderne Litterat scheint hier offenbar die ihm so dünkende Groteske des mittelalterlichen Gedichtes durch lächerliche Überbietungen zu verhöhnen; seine Helden gehen hinter die Coulisse, verrichten dort eine monströse Heldenthat, und kommen dann auf die Bühne zurück, um im geringschätzigen Tone, wie etwa Herr von Münchhausen über seine Abenteuer, darüber zu berichten. Da hier alle mitsprechenden Helden auf den gleichen Ton eingehen, somit sich gegenseitig eigentlich verhöhnen, ersieht man, daß diese Schilderungen und Reden alle nur an das Publikum gerichtet sind, wie als ob Jeder diesem sagen wollte, das Ganze sei doch nur eine Lumperei, worunter dann ebensowohl die Nibelungen, als das deutsche Theater zu verstehen wären. Und in Wahrheit würde hiermit das ganze Vorgeben unserer „Modernen“, sowohl mit der Heldensage als dem Theater sich zu beschäftigen, als ein zu bewitzelndes Unternehmen anzusehen sein, welches zu ironisiren dem wohlanständigen Poeten sowohl, wie den von ihm bedachten Mimen in der Ausübung ihrer Kunst, nicht deutlich genug angemerkt werden könne. Man dürfte sich die sonderbare Stellung, in welche wir auf diese Weise zu uns, zu unserem Vorgeben, gerathen sind, recht gut durch die Scene in Shakespeare's „Sommernachtstraum“ verdeutlichen, wo die sich gut dünkenden Schauspieler von schlechten Komödianten sich den heroischen Liebesroman von „Pyramus und Tisbe“ vorspielen lassen: hierüber ergetzen sie sich und machen tausend witzige Bemerkungen, welche den gebildeten vornehmen Herren, die sie selbst zu repräsentiren haben, sehr gut anstehen. Nun stelle man sich aber vor, daß diese witzelnden Herren eben selbst Schauspieler sind, und als solche an der Darstellung von „Pyramus und Tisbe“ ungefähr in der Art mit theilnehmen, wie der Theaterdichter der „Nibelungen“ und seine Darsteller es im Betreff dieses alten Heldengedichtes thun, so wird bald ein Bild der allerwiderwärtigsten Art vor uns stehen. In Wahrheit ist dieses aber das

des modernen deutschen Theaters. Denn, näher betrachtet, wird hier wiederum das Eine unverkennbar, daß in Wirklichkeit Niemand dabei Scherz zu treiben, sondern die Sache vollkommen ernstlich zu nehmen vermeint. Der Dichter hört keinen Augenblick auf, sich als Weltweiser zu gebärden und als solchen sich durch seine Schauspieler, denen er die tiefsinnigsten Deutungen der Handlung mitten im Laufe derselben in den Mund zu legen sich bemüht, vertreten zu lassen. Die hieraus entstehende Mischung ist nun aber außerdem auf die Hervorbringung des äußersten theatralischen Effektes berechnet, und hierfür wird nichts unbeachtet gelassen, was die neuere französische Schule, namentlich durch Victor Hugo, auf das Theater gebracht hat. Wenn der revolutionäre Franzose, in seiner Empörung gegen die Satzungen der Akadémie und der klassischen Tragédie, alles Das, was diese verpönten, mit kecker Absicht hervorzog und an das grelle Tageslicht setzte, so hatte dieß einen Sinn; und mochte es, sowohl für die Konstruktion der Stücke wie den sprachlichen Ausdruck, zu einer tief unwohlthätigen Exzentrizität führen, so bot dieses Verfahren als ein kulturhistorischer Racheakt ein lehrreiches und nicht uninteressantes Schauspiel, da namentlich auch hierin immer das unbestreitbare Talent der Franzosen für das Theater sich aussprach. Wie nehmen sich aber nun z. B. die „Burggrafen" V. Hugo's auf den Text des Nibelungenliedes in das Deutsche übersetzt aus? Gewiß so unfläthig, daß dem Poeten wie dem Schauspieler die Neigung zur Selbstverspottung recht verzeihlich erscheint. Das Schlimme ist eben nur, daß dieß Alles doch wiederum für Ernst, nicht nur ausgegeben, sondern auch angenommen, und als solcher von jeder Seite her gut geheißen wird. Unsere Schauspieler sehen von ihren Intendanzen solche Stücke ebenso als baare Münze aufgenommen, wie es den sonderbar ironischen Unfläthereien unserer in das Große arbeitenden Historienmaler von den Kunstprotektoren geschieht: es wird, wie unerläßlich, Musik dazu gemacht, und nun muß der Mime daran gehen zu sehen, wie weit er es in seinen abgeschmacktesten Manieren etwa noch bringen möge.

Auf der Grundlage einer Verderbniß der theatralischen Kunst, wie ich sie durch einige Charakterzüge derselben dem Beobachter kenntlich zu machen versuchte, hat sich nun ein vollkommen organisches Verhältniß gebildet, welches wir unter den Begriff heutiges Theaterwesen fassen können. In diesem ist es zur Anerkennung eines Schauspieler-Standes gekommen, durch dessen Bezeichnung als solchen wir sofort daran gemahnt werden, daß wir es hier nicht wohl mit einer Organisation der flüchtigsten aller Kunstausübungen, sondern mit einer Vorkehrung zur Wahrung der bürgerlichen Interessen aller Derjenigen, welche durch die mimische Kunst sich ihren Lebensunterhalt gewinnen wollen, zu thun haben. Ihnen bleibt etwas Eximirtes immer zu eigen, ungefähr wie unseren Söhnen, so lange sie die Universität besuchen und als Studenten die bürgerliche Gesellschaft in steter Wachsamkeit und einiger Unruhe zu erhalten pflegen, was jenen wieder zu einer freieren Haltung gegenüber dieser gesteigerte Veranlassung geben kann. Ähnlich, wie unsere Studenten, sind die Schauspieler einem gewissen „Comment" unterworfen, welcher wiederum den vornehmen Intendanten es ermöglicht, in seriöse Beziehungen zu ihnen zu treten. Wenn bereits Goethe der Meinung war, daß zu Zeiten „ein Komödiant einen Pfarrer lehren" könnte, so dürfen wir uns nicht wundern, daß heut' zu Tage fast unsere ganz elegantere Bürgerwelt sich nach den Lehren der theatralischen Gefälligkeit und Anständigkeit geformt hat. Wir möchten auch hierin gern den Franzosen es gleich thun, bei welchen der Schauspieler im Ministerrathe wie in der Portierloge von dem auf der Bühne nicht mehr zu unterscheiden ist. Wären unsere Schauspieler für das wahre deutsche Wesen Das, was jene für das französische sind, so ließe sich von einer Belehrung durch sie für unsere bürgerliche Gesellschaft vielleicht Etwas erwarten: da wir ihnen nothwendig aber das eigentliche Talent für das Theater absprechen müssen, so ergiebt sich aus der Berührung ihrer durchaus nur affektirten theatralischen Bildung mit unserem bürgerlichen Wesen bloß die Förderung der gleichen mislichen Anlagen für gefälliges Benehmen, welche sie zu einer ganz falschen, durchaus undeutschen theatralischen Kunst hinleiten. Der Schauspielerstand, mit seinen „Helden"-, „Intriganten"-, „zärtlichen Väter"- und „Anstands"-Fächern, bleibt uns durchweg unheimlich fremd, und kein wirk-

licher Vater entschließt sich so leicht, seine Tochter einem „tragischen Liebhaber“ zu geben. Trotz der immer wachsenden Verbreitung des Theaterwesens über Deutschland, bleibt die Beobachtnng des Schauspielerstandes von Seiten der bürgerlichen Welt immer nur mit Kopfschütteln und philisterhafter Verwunderung begleitet, während die Neigung, in seinen Umgang sich zu mischen, nur gewissen frivolen Kreisen der unbürgerlichen Gesellschaft zu eigen ist.

Hierüber, und über die Wendung, welche es mit dem Schauspielerstande nehmen müsse, wenn das rechte Heil für das Theater aus ihm hervorgehen solle, sind meiner unmittelbaren Lebenserfahrung zwei durchaus entgegengesetzte Ansichten aufgestoßen. Diese gingen von zwei Männern aus, welche zu ihrer Zeit berufen wurden, ein Theater zu leiten.

Karl von Holtei erklärte unumwunden, mit einer sogenannten soliden Schauspielergesellschaft nichts anzufangen zu wissen: seitdem das Theater in die gewissen Bahnen der bürgerlichen Wohlanständigkeit geleitet sei, habe es seine wahre Tendenz verloren, welche er am ehesten noch mit einer herumziehenden Komödiantenbande durchzuführen sich getraue. Für diese seine Meinung stand der gewiß nicht geistlose Mann ein, und wandte dem Theater, das seiner Führung anvertraut war und an welchem er, trotz mehrerer glücklicher Ansätze zum Gelingen, schließlich dennoch der Durchführung seiner Tendenz entsagen mußte, den Rücken.

Im schroffesten Gegensatze zu der Ansicht dieses Mannes zeigte sich aber Eduard Devrient, welcher für den Schauspielerstand Erhebung zu staatsbürgerlichem Range ansprechen zu müssen glaubte. Hiermit wollte er dem Theater vor allen Dingen die Würde gewahrt wissen, von welcher aus, wenn sie einmal durch ein Staatsgesetz dekretirt wäre, das übrige Verhalten der im Theater wirksamen Faktoren durch weitere gute Zucht sich von selbst ergeben würde. Gewiß stand es dem gelehrten, aber nicht talentvollen Schauspieler gut an, dem verwahrlosten Theaterwesen vor allen Dingen eine Tendenz eingeprägt sehen zu wollen, unter deren veredelndem Einflusse durch Schule und Bildung das an natürlicher Begabung Fehlende erträglich zu ersetzen sein möchte. Ihm ward zur Durchführung seiner Ansicht von einem tief ernstlich wohlgesinnten Fürsten ein

in vollkommenster Wohlanständigkeit geordnetes Theater übergeben. Die Erfolge seiner Bemühungen sind leider jedoch so durchaus nichtig ausgefallen, daß dasselbe Theater, von dessen Leitung Devrient endlich zurücktrat, gegenwärtig, wie zu vermuthen steht, unter dem Einflusse einer hiergegen entstandenen mismüthigen Gleichgiltigkeit, den Maximen der gemeinen Verwaltungsweise wieder übergeben worden ist.

Es muß nun belehrend dünken, dem eigentlichen Grunde zweier so sehr verschieden sich kundgebender Tendenzen, wie der Holtei's und Devrient's, nachzuforschen. Offenbar zeigt es sich dann, daß Das, was jedem von ihnen als Gespenst vorschwebte, das mimische Genie sei. Holtei suchte es auf den wilden Wegen seiner dunklen Abkunft auf, und zeigte sich hierin genial; Devrient, mistrauisch und vorsichtig, vermeinte dagegen sicherer zu verfahren, wenn er auf Mittel sänne, wie jenes „Genie" zu ersetzen sei, von dem als Gespenst er genug zu leiden gehabt hatte. Der Letztere erkannte, daß auf dem Holtei'schen Wege selbst kaum die gemeine Lüderlichkeit, gewiß aber nicht die geniale Urproduktivität des Komödiantenwesens zu gewinnen sein würde; wogegen es ihm aufgegangen war, daß gerade die naturwüchsigsten Bildner des deutschen Schauspielerwesens, wie er dieß an Eckhoff, Schröder und Iffland nachweisen konnte, nach bürgerlichen Begriffen solide, ja streng sittliche Menschen gewesen seien. Ein den Leistungen dieser Ahnen entnommenes Maaß überhaupt festzuhalten, und nach diesem Maaße zu bilden und zu regeln, durfte ihm als die dem deutschen Theater heilsamste Maxime erscheinen. Leider ging ihm endlich das von Holtei aufgesuchte Genie nur noch in der Gestalt des modernen Theatervirtuosen auf; diesen als störendes Wesen sich fern zu halten, mochte ihm unerläßlich dünken: doch scheint ihn sein Eifer hierbei verleitet zu haben, endlich alles ihm störend Vorkommende überhaupt sich fern zu halten, und ich glaube, daß er hierfür alle auf seine Theaterleitung verwandte Mühe einzig vergeudete, indem er in diesem Fernhalten möglicher Erschütterungen seiner Grundsätze sich gänzlich verlor. Jedoch fragen wir, woher sollte einem mitten im heutigen Theaterwesen Aufgewachsenen das Urtheil kommen, durch welches er ihm fremdartige Erscheinungen richtig erkannt hätte? Nothwendig hätte diesem Manne der Blick des Genie's selbst zu eigen sein müssen, desselben Genie's, an wel-

ches er nicht glaubte, weil er es nur als Gespenst kannte. Natürlich konnte hier Alles nur in Eigensinn ausarten, und die staatsbürgerliche Würde mußte endlich für ein Institut von absolutester Unproduktivität und Langweiligkeit in seinen Leistungen erfolglos angerufen bleiben. —

Verschiedene andere Versuche, dem Theaterwesen in irgend einem Sinne fördernd beizukommen, führten in verzweifelten Fällen zu einer Mischung der beiden zuvor bezeichneten divergirenden Tendenzen: dem alten Wiener Hofburg-Theater ging auf diesem Wege der letzte Nimbus seiner ehemaligen, auf eine gewisse bürgerlich konventionelle Biederkeit im Schauspielwesen begründeten, Tüchtigkeit seiner Leistungen verloren. Da nun einmal immer einstudirt und abgerichtet werden mußte, namentlich wenn Litteraten sich in das Theater mischten, so ging es hier auf die französische Gewandtheit los, welche uns so offenbar abging, wie Jeder dieß erkennen mußte, sobald er sich einmal in Paris das Theaterspielen angesehen hatte*): dabei streifte man auch wieder vom Devrient'schen an das Holtei'sche Prinzip heran, und das Theater durfte auf diese Weise sich etwa in der Sphäre des Amüsanten erhalten. Hier arbeitete man sich bis zu der Verwunderung darüber hinauf, daß Leute für das Theater schreiben wollten, welche gar nichts vom Komödiespielen verstünden: daß dieses andererseits sehr schnell und gehörig zu erlernen sei, das glaubte man ja eben selbst zu beweisen, indem aus einem dem Verderben zuneigenden Litteraten so leicht ein tüchtiger Komödiantenchef geworden war, — was wiederum Anderen, z. B. den Herren Gutzkow und Bodenstedt, doch nicht gelingen wollte.

Mochte es nun der Litterat, oder der Schauspieler selbst sein, welchem die Leitung des Theaters übergeben wurde, immer ging man von der Meinung aus, daß hier etwas zu lehren und wohl auch zu erlernen sei, demnach es sich einzig darum handelte, wer der Lehrer sein sollte, der Schauspieler oder der Lit-

*) Ein jetzt für sehr geistreich geltender Litterat, Herr Paul Lindau, berichtet uns, unter enthusiastischer Berühmung derselben, von der Wirksamkeit des hier gemeinten Theaterdirektors, daß dieser einem Schauspieler in der Probe ihn unterbrechend, zurief: „Pause! — Das war ein Witz: lassen Sie dem Publikum Zeit ihn zu verschlucken!" —

terat? Selbst dem Besonnensten mußte diese Meinung richtig dünken, wenn er, namentlich im Vergleiche mit anderen Nationen, dem Deutschen im Allgemeinen das Talent für das Theater absprechen zu müssen glaubte.

Wie hätte noch Friedrich der Große sich verwundern müssen, wenn ihm sein Hofintendant eines Tages die Errichtung eines deutschen Theaters vorgeschlagen haben würde! Französische Comédie und italienische Oper waren die einzige Form, unter der man damals Theater überhaupt begreifen konnte, und es steht nun sehr zu befürchten, daß, wenn der große König heute plötzlich wieder in seine Berliner Hoftheater träte, er sich von den Herrlichkeiten des seitdem gewonnenen deutschen Theaters mit dem Unwillen abwenden würde, als ob man sich einen üblen Scherz mit ihm erlaube. Bei der Festhaltung dieser Fiktion wäre es dagegen interessant, den Eindruck auf denselben großen Friedrich sich vorzustellen, welchen etwa jene Aufführung des „König Lear" durch Ludwig Devrient auf ihn hervorgebracht haben möchte: — vermuthlich ein Staunen wie über einen Weltuntergang! Unmöglich wäre jedoch wohl dem Genie das Genie unerkenntlich geblieben.

Von ihm, von dem Genie, können wir jedenfalls einzig auch die Rettung unseres Theaters erwarten. Wir finden es nicht, wenn wir es suchen; denn wir suchen es im Talent, wo es für uns Deutsche jetzt eben nicht vorhanden sein kann: es ist nur zu erkennen, wenn es sich ganz unerwartet zeigt, und hierfür unseren Blick zu schärfen, ist das Einzige, was wir durch Bildung unsererseits für seine Erscheinung bereit halten können. Und hierfür, da wir durch den Kulturgang unserer Geschichte einzig zur Bewährung unserer, in ihrer natürlichen Entwickelung so sehr gehemmten Naturanlagen, durch ernste, freimüthige Bildung angewiesen sind, haben wir auf eben diesem Wege mit rücksichtsloser Wahrhaftigkeit zunächst der Beschaffenheit unseres Urtheiles uns bewußt zu werden; etwa so wie Kant auf dem Wege der Kritik des Denkens selbst uns das Licht für die richtige Erkenntniß der Dinge angezündet hat. —

———

Erkennen wir nun unser Theater im richtigen Lichte, so muß es sich alsbald auch erklären, warum wir kein Talent zu der hier ausgeübten Kunst haben, nämlich: weil die ganze Kunst, wie sie bei uns ausgeübt wird, unserer Eigenart nicht entspricht, sondern aus uns fremdartigen Elementen besteht, welche wir uns nicht anders anzueignen vermögen, als indem wir uns ihnen ebenso nur anzupassen versuchen, wie wir unsere Gestalt und Körperhaltung der französischen Modetracht anzupassen uns bemühen. Was den Franzosen zur zweiten Natur geworden ist, wird bei uns zur Unnatur. Wie in unseren Kleidern, so treiben wir uns auf unseren Theatern in einer beständigen Maskerade umher, in welcher wir uns für uns selbst endlich unkenntlich geworden sind. Ist diese Maskerade zu Zeiten durch den wahren Genius der Nation, eben als „Genie“, durchbrochen worden, und müssen wir uns demnach das so seltsam lautende Zeugniß geben, daß wir an Talent anderen Nationen durchaus nachstehen, während einzig als seltene Erscheinung das Genie, und zwar in vollster Größe, sich bei uns zeigen konnte, so liegt jedoch in dieser Erkenntniß nicht eingeschlossen, daß Das, was wir Talent nennen, uns auf jedem Gebiete fremd sei: im Gegentheile hat die Wahrnehmung gerade der hierunter verstandenen Beschaffenheit geistiger Anlagen und Erwerbnisse auf den uns eigenen Gebieten des Wissens und der Kunst gemeinhin zu dem Ausspruche bewogen, daß der Deutsche mehr Talent, dagegen z. B. die südlichen Nationen Europa's mehr Genie besäßen. Noch heute gilt dieser Ausspruch vollkommen richtig, wenn mit ihm der Charakter unserer Leistungen in denjenigen Wissenschaften bezeichnet wird, in deren Pflege wir uns noch treu geblieben und nicht durch fremdartiges Effektwesen irre geleitet worden sind: er bewährt sich aber am erfreulichsten auch im Bezug auf die Kunst, wenn wir vorzüglich die bildende Kunst der Reformationszeit in das Auge fassen, wo neben wenigen außerordentlichen Genie's, d. h. Erfindern höchster Art, ein über alle deutschen Länder hinwirkender Geist der besten und edelsten Pflege des Erfundenen, durch sinnigste Aneignung desselben in stets neuer Bildung und Umbildung von Seiten des Kunstgewerbes, lebhaft thätig sich zeigt. Halten wir hierzu die reichen Kundgebungen des deutschen Geistes auf dem ihm vollkommen eigen gewordenen Gebiete der Musik, und namentlich der Instrumen-

talmusik, so dürfen wir zu der, mit den erhebendsten Hoffnungen für alle deutsche Zukunft erfüllenden Annahme schreiten, daß uns nicht nur das Genie in gleich zahlreichen Emanationen, wie den Italienern, zugetheilt ist, sondern daß diese Emanationen kräftigerer und reicherer Art waren, und wir demnach derjenigen Befähigung des Deutschen, durch welche die in Zeit und Raum getrennt auftretenden Erscheinungen des Genie's vermöge der mannigfaltigsten Erzeugnisse eines produktiven Kunstsinnes der Nation verbunden werden, ebenfalls die Eigenschaft des Talentes in einer allerhöchsten Bedeutung zusprechen müssen.

Demzufolge wird es uns wohl anstehen, die Annahme zu fassen, daß der Deutsche auch für die dramatische Kunst nicht minder befähigt sich zeigen werde, sobald seinem Genius das ihm eigene Gebiet hierin frei eröffnet, ja eben nur offen gelassen wird, anstatt es ihm jetzt durch einen Qualm undeutschen Wesens verdeckt bleibt. Welches schwierige Problem ich mit dieser Zuweisung des uns eigenen Gebietes für das Theater in das Auge fasse, entgeht Niemand weniger als mir selbst: es sei mir daher gestattet, nur mit großer Vorsicht an einen Versuch der Lösung desselben heranzutreten.

In dem hier gemeinten Sinne habe ich mich zu meiner nächsten Hilfe auf die verschiedenen Hinweisungen und näheren Andeutungen zu beziehen, zu deren Kundgebung ich mich auf bereits früher erhaltene Veranlassungen hin entschloß. Ich verweise hierfür zuerst auf meine Forderung eines Originaltheaters, wie ich sie in meinem Briefe an Franz Liszt über die „Goethestiftung"*) aussprach; sodann auf die nähere Ausführung des in jener Forderung liegenden Gedankens mit ganz besonderer Beachtung eines, als zufällig gegeben betrachteten, engeren örtlichen Verhältnisses, welche ich in dem „ein Theater in Zürich"**) betitelten Schriftchen vor längeren Jahren aufzeichnete. Die Zustimmungen, welche sich mir namentlich zu der letzteren Abhandlung meldeten, waren nicht ermuthigender Art, da sie besonders von solchen Leuten ausgingen, welche für ihre Neigung zu dem sogenannten Liebhabertheaterspielen in meinem Vorschlage eine anständige Deckung erkennen mochten, wenn sie

*) Siehe Band V der gesammelten Schriften und Dichtungen.
**) Ebendaselbst.

nun auch vor dem vollen Publikum wirklich Komödie zu spielen sich anlassen würden. Besonnenere Freunde fanden es einzig unbegreiflich, wie gerade aus den Elementen der von mir in das Auge gefaßten städtischen Gesellschaft, schon der dort herrschenden üblen Mundart wegen, etwas nur irgend Erträgliches für das Theater sollte gewonnen werden können. Daß es etwa an Theaterdichtern fehlen würde, befürchtete jedoch Niemand, da eigentlich Jeder sich für befähigt hielt, eine gutes Stück zu schreiben.

Ich glaube nun, daß, sollte meine damals für Zürich gegebene Anleitung zur allmählichen Einrichtung eines Originaltheaters gegenwärtig durch irgend welche imponirende Macht, z. B. durch eine reiche Aktiengesellschaft, als Vorschlag an das gesammte Deutschland gerichtet werden, die Zustimmung hierauf ungefähr ganz so ausfallen dürfte, wie damals sie dort ausfiel: an Schauspielern, da jetzt ganz Deutschland den Sprachdialekt zu liefern hätte, wie vor allem auch an Dichtern, würde kein Mangel sein; namentlich würden die Letzteren mit mehr als patriotischer Freudigkeit die Ausschließung jedes ausländischen Bühnenproduktes unterschreiben, und hiermit die Originalität des deutschen Theaters für garantirt halten; wogegen die Einsprüche eines seit den letzten zwei Dezennien zu angesammelter Erfahrung gelangten Wiener Theaterdirektors, welcher dem deutschen Theaterwesen ohne übersetzte französische Stücke nicht beikommen zu dürfen der Meinung sein mag, vielleicht einzig sich erheben würden, bis denn auch ihm endlich wohl die Originalproduktion wieder geläufig werden dürfte. Schwieriger würde die Angelegenheit sich jedoch herausstellen, wenn die von mir imaginirten Herren Aktionäre es mit der Forderung der Originalität ernster nähmen, und es für nöthig hielten, den Begriff dieser „Originalität“ von wirklich Sachverständigen genau bestimmen zu lassen, damit nach ihm die Leistungen des Theaters fortan beurtheilt würden. Und in der That wäre eben dieß, nämlich: wie die geforderte Originalität sich beurkunden sollte, der Punkt, welchen wir vor Allem mit kaltblütiger Sorgsamkeit zu erwägen hätten.

Ich glaube der Erörterung dieses Punktes nach mancher Seite hin deutlich vorgearbeitet, und namentlich zur Kritik der Unoriginalität des modernen deutschen Theaters förderliche Bei-

träge geliefert zu haben; weßhalb ich mich jetzt, um nicht von mir Gesagtes zu wiederholen, auf die hierher bezüglichen Darstellungen in „deutsche Kunst und deutsche Politik“, „über eine in München zu errichtende Musikschule“, sowie am Schlusse von „Oper und Drama“ verweise. Die durch diese Unoriginalität dem deutschen Theater zugefügten Schäden sind so groß und augenfällig, daß als einfachstes Mittel zur Prüfung der Originalität eines als solchen sich gebenden deutschen Theaterstückes in Vorschlag zu bringen wäre, daß dieses Stück von unseren Schauspielern vorgelesen, und nun darauf gemerkt werde, in welchen Ton diese sofort gerathen, ob dieser ein ihnen natürlicher oder affektirter sei. Man gebe ihnen das gefeiertste Stück unseres erhabensten modernen Originaldichters, und verpflichte sie, sobald man merkt, daß sie in unnatürliches Pathos verfallen oder links und rechts sich nach dem Publikum umsehen, ganz so zu sprechen und sich zu benehmen, wie sie in etwa ähnlichen Situationen des wirklichen Lebens es zu thun gewohnt seien, so wird, wenn sie dieß dann ausführen, über das vorgegebene dichterische Kunstwerk vermuthlich Alles lachen müssen. Sollte man diese Probe dem Charakter der theatralischen Kunst für unangemessen halten, so fordere ich dagegen, ganz dieselbe Probe bei französischen Schauspielern mit dem allerexzentrischesten französischen Theaterstücke vorzunehmen, um sofort zu erkennen, daß selbst das ausschweifendste theatralische Pathos, wie es der Dichter verwendet, in der Redeweise und der Haltung des Schauspielers, wie sie ihm auch für das gemeine Leben in irgendwie ähnlicher Situation zur zweiten Natur geworden sind, durchaus nichts verändert: denn so spricht und benimmt sich der Franzose, und deßhalb, weil er dieß stets beachtet und im Auge behält, schreibt der Theaterdichter so und nicht anders. Dem Deutschen ist nun aber jedes, diesem französischen irgendwie nahekommende Pathos durchaus unnatürlich; hält er es für nöthig, sich seiner zu bedienen, so muß er es durch lächerliche Verstellung seiner Stimme und Heraufschraubung seiner Sprachgewohnheiten nachzuahmen suchen.

Daß wir diese Unnatur an unseren Schauspielern so schwer erkennen, kommt leider daher, daß wir, auch ganz entfernt vom Theater, diese absurde Komödie spielen zu sehen uns gewöhnt haben: sie spielt bei uns jeder zu irgendwelchem öffentlichen

Reden Berufene. Mir ward seiner Zeit im Betreff eines ziemlich berühmt gewordenen Professors der Philologie versichert, dieser würde bei gegebener Gelegenheit noch eine große Rolle in der Politik spielen, denn er habe sich die Rednerkunst so planmäßig angeeignet, daß er jedem erdenklichen Ausdrucke, auch da wo etwas gelächelt oder wirklich gelacht werden müsse, als spielender Meister gewachsen sei. Es war mir vergönnt, bei einer Leichenbestattung mich von der Kunst dieses sonst sehr würdigen Mannes zu überzeugen: hier hatte er soeben noch im bestimmtesten Dialekte gemüthlich zu mir gesprochen, als er plötzlich, im Beginne seiner offiziellen Rede, Stimme, Sprache und Ausdruck in so übertreibender Weise veränderte, daß ich eine völlig spukhafte Erscheinung vor mir zu haben glaubte. Ja, lasse man unseren besten Dichter seine Verse uns vorlesen, sofort verfällt er in ein Falsett seines Sprachorganes und in die Anwendung aller dieser pomphaften und thörigen Verstellungen, an welche wir uns schließlich fast in der Weise gewöhnen, als ob es so sein müsse. Wir vernehmen, daß Goethe durch Unnatürlichkeit beim Vorlesen seiner Poesien peinlich wurde; von Schiller weiß man, daß er durch übertriebenes Pathos seine Stücke ganz unkenntlich machte. Sollte uns dieß Alles nicht recht nachdenklich darüber machen, in welchem Verhältnisse die höhere Tendenz der Kundgebung des deutschen Wesens zu unseren natürlichen Ausdrucksmitteln stehe? Offenbar müssen wir erkennen, daß hier eine fast zur zweiten Natur gewordene Affektation vorhanden sei, welche schließlich aus einer falschen Annahme hervorgegangen ist; vielleicht aus der üblen Meinung, welche uns über unsere natürliche Befähigung beigebracht worden ist, und dieß zwar im Sinne einer uns fremdartigen Kultur, welche wir so unbedingt als ein Höheres anerkannten, daß wir, selbst auf die Gefahr hin uns lächerlich zu machen, nur in ihrer möglichsten Aneignung unser Heil suchen zu müssen vermeinten.

Wollen wir für jetzt, und für unseren nächsten Zweck, der Kritik des hier berührten, so fatalen Zuges des deutschen Kulturwesens uns enthalten, so haben wir eben nur zu bestätigen, daß der gebildetste wie der begabteste Deutsche, sowohl für seinen rednerischen wie seinen plastischen Ausdruck, unablässig der Neigung wie der Veranlassung zum Affektiren ausgesetzt ist.

Goethe, der, wie wir dieß soeben berührten, derselben Gefahr nicht bei jeder Veranlassung entgangen zu sein scheint, läßt uns andererseits durch sein klares Auge auch dieses Übel sehr drastisch erfassen: einerseits sucht sich sein „Wilhelm Meister“ durch das Theater zu einem, von seinen bürgerlichen Gewöhnungen befreiten Styl der Persönlichkeit zu verhelfen; andererseits aber giebt sein „Faust“ dem armen Pedanten, welcher in der Kunst des Vortrages zu profitiren wünscht und deßhalb sich darauf beruft, daß — wie man sage — ein Komödiant einen Pfarrer lehren könne, die so nachdenkliche Antwort: „O ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist“. Es wird uns nicht unbehilflich sein, wenn wir den hierin ausgedrückten Gedanken als einen zu umfassender Deutung auffordernden Wahrspruch fest halten.

Verstehen wir unter dem hier genannten „Pfarrer“ alle einen höheren Beruf Ausübende, welche zur Behauptung der mit dieser Ausübung angetretenen besonderen Würde der Affektation im Reden und Benehmen sich hingeben zu müssen glauben, und unter „Komödiant“ dagegen Denjenigen, welcher seinen Beruf darein setzt, durch verstellte Stimme und Gebärde den wirklichen natürlichen Menschen in seinen verschiedenen Charakter- und Berufseigenschaften nachzuahmen, so wird es sehr ersichtlich, daß hier nur der Komödiant der Lehrer sein kann, und der Pfarrer vermuthlich sehr viel zu lernen hat, ehe er seinem Lehrer gleich kommt. Der verächtliche Ausdruck „Komödiant“ kann aber, genau genommen, nur Denjenigen bezeichnen, der durch ein verstelltes Benehmen sich selbst interessant oder besonders würdig erscheinen lassen will, indem er in Wahrheit für Den gehalten sein will, für den er sich ausgiebt; dieß hieße also im Bezug auf den Mimen, wenn dieser nicht eine aus der Wirklichkeit des Lebens erschauete, ihm fremde Individualität als solche durch seine Kunst objektiviren wollte, sondern durch Aneignung eines fremden Wesens und Benehmens über seine wirkliche Person in ernstlicher Absicht zu täuschen sich bemühte. In diesem letzteren Falle befinden sich aber alle Diejenigen, welche im Leben sich der Neigung zum sogenannten theatralischen Benehmen überlassen; diese, welche wir, sobald sie sich auf unseren Theatern zeigen, eben „Komödianten“ nennen, füllen aber fast unsere ganze bürgerliche Welt nach allen Dimensionen und Richtungen hin an, so daß der redliche Mime, der

wiederum sie darstellen will, fast nur das Motiv der komödiantischen Affektation zur Nachahmung vor sich hat.

Wie nun hier, wo das ganze Leben von dem komödiantischen Motive erfüllt ist, zur Auffindung reiner Motive für die mimische Darstellungskraft zu gelangen wäre, dieß zu untersuchen würde uns zugleich zur richtigen Kritik der uns gebührenden, wirklichen Originalität hinleiten. Wenn ich die Meinung äußerte, ein mit natürlichem Tone von unseren Schauspielern vorgetragenes modernes Trauerspiel müßte sogleich das Lächerliche seines Styles wie seiner ganzen Konzeption aufdecken, so suchte ich hiermit, eben die uns unbewußt gewordene Verlorenheit in eine allseitige Affektation zu bezeichnen, welche sich, dem gewöhnlichen Leben mit seinen wahrhaftigen Interessen gegenüber, jeden Augenblick dann zeigt, sobald wir uns mit einer gewissen uns fremden theoretischen Würdigkeit auszustatten für nöthig halten müssen. Den unentstellten, natürlichen Menschen sehen wir nur noch im gemeinsten Leben, ja sogar nur im Leben der niedrigsten Sphären vor uns, und deßhalb darf es uns denn auch nicht erschrecken, wenn wir nur in den, diesem Leben und diesen Sphären entnommenen Motiven nachgebildeten, Theaterstücken die Schauspielkunst noch mit Originalität ausgeübt sehen.

Es ist aber nicht anders. Nur in dem niedrigsten Genre wird bei uns in Deutschland noch gut Theater gespielt, und es stehen die Leistungen dieses Genre's, was das Wesentliche der Schauspielkunst betrifft, in keiner Weise hinter der Vortrefflichkeit der französischen Theater zurück; ja wir treffen hier häufig mehr als das gewöhnliche Talent, nämlich bereits das, wenn auch in niedrigerer Sphäre verkümmernde, Genie der Schauspielkunst an. Wie nun aber auch das sogenannte Volkstheater in den deutschen Städten immer mehr verkommt, oder da, wo es dem Namen nach sich erhält, durch Einimpfung aller verderblichen Motive der Affektation zu einem widerwärtigen Zerrbilde umgeschaffen wird, so zieht sich auch diese letzte Lebenssphäre des originalen theatralischen deutschen Volksgeistes in immer engere und dürftigere Dunstkreise zusammen, in denen wir schließlich fast nur noch das Kasperltheater unserer Jahrmärkte antreffen.

In Wahrheit ist mir kürzlich aus einer zufälligen Begeg-

nung mit einem solchen Theater ein letztes Licht der Hoffnung für den produktiven deutschen Volksgeist aufgegangen; und zwar geschah dieß, als ich von dem vorangehenden Eindrucke der Aufführung eines „höheren" Lustspieles in einem berühmten Hoftheater im Betreff jeder Hoffnung mich auf das Tiefste niedergedrückt gefühlt hatte. In dem Spieler dieses Puppentheaters und seinen ganz unvergleichlichen Leistungen, mit denen er mich athemlos fesselte, während das Straßenpublikum in seiner leidenschaftlichsten Theilnahme an ihm alle gemeinen Lebensverrichtungen zu vergessen schien, ging mir seit undenklichen Zeiten der Geist des Theaters zuerst wieder lebendig auf. Hier war der Improvisator Dichter, Theaterdirektor und Acteur zugleich, und seine armen Puppen lebten durch seinen Zauber mit der Wahrhaftigkeit unverwüstlich ewiger Volkscharaktere vor mir auf. Mit der gleichen Situation wußte er uns ganz nach Belieben festzuhalten, indem er uns stets wieder neu mit ihr überraschte, wobei es sich in der Hauptsache um ein so merkwürdiges, bis in das Dämonische gesteigerte Wesen, wie diesen deutschen „Kasperle" handelte, der vom ruhig gefräßigen „Hans Wurst" sich bis zum unüberwindlichen Teufels- und Pfaffenspuk-Banner erhebt, dem wunderlich affektirt redenden Herrn Grafen durch unwiderleglichen witzigen Verstand beikommt, Hölle und Tod besiegt, und das römische Recht in jeder Form der Justiz sich fest vom Leibe hält. — Es gelang mir nicht, den wunderthätigen Genius dieses ächtesten aller Theaterspiele, die ich noch je angetroffen, persönlich ausfindig zu machen: vermuthlich war mir dadurch eine schwere Prüfung meines Urtheiles erspart. Jedenfalls aber glaubte ich zu erkennen, daß Holtei's Ideal gegen jenes Genie ein übel verkümmertes Wesen war. —

Gewiß sollten wir unsere Geschichte auch anderswo als in Büchern studiren, da sie oft auf den Straßen aus vollem Leben zu uns redend angetroffen werden kann. In jenem Kasperltheater ersah ich die Geburtsstätte des deutschen Theaterspieles vor mir, und diese richtig zu würdigen erschien mir lehrreicher als alle unsere „Essais" dünkelhafter und ignoranter Gelehrter über das Theater. Aus solchem Studium würde man auch zu der richtigen Erkenntniß der unglaublichen Verkommenheit des öffentlichen deutschen Kunstwesens gelangen, wenn man sich nämlich darüber klar würde, daß das einzige wahrhaft deutsche

Originalstück von allerhöchstem dichterischen Werthe, nämlich Goethe's Faust, — nicht für unsere Bühne geschrieben werden konnte, trotzdem in jedem seiner Züge es dem originalen deutschen Theater so innig angehört und aus ihm entsprungen ist, daß Das, was es unserem elenden modernen Theater gegenüber als unpraktikabel für die Aufführung erscheinen lassen muß, nur aus dieser Herkunft sich erklären und verstehen läßt. Vor einer solchen, dem Einsichtsvollen und Aufmerksamen klar offen liegenden Thatsache, wie dieser soeben in der unerhörten Stellung des originalsten deutschen Theaterstückes zu unserem heutigen Komödianten-Theater sich kundgebenden, steht nun unser völlig blödsinnig gewordenes Kunsturtheil, und weiß ihr nichts Anderes als den Schluß zu entnehmen, daß Goethe eben — kein Theaterdichter gewesen sei! Und solchem Urtheile soll man sich verständlich machen, ja sogar mit ihm gemeinschaftlich die Quellen der Originalität des deutschen Theaters aufsuchen! —

Sei es mir daher gestattet, in meiner Weise, indem ich von jenem Kunsturtheile unserer „Modernen" mich gänzlich abwende, einer klaren Bezeichnung Desjenigen mich zu nähern, was unter Originalität des deutschen Schauspielwesens zu verstehen sein könne.

Ich zeige in Goethe's „Faust" unseren deutschen Schauspielern ein Stück von allerhöchstem dichterischen Werthe, in welchem sie dennoch jede Rolle richtig zu geben und jede Rede richtig zu sprechen ganz von Natur befähigt sein müssen, wenn sie überhaupt irgend welche Begabung für das Theater aufzuweisen haben. Hier bedarf es selbst für den lieben Gott, der „so menschlich mit dem Teufel spricht", keines Pathos' in der Rede; denn auch er ist deutsch und redet in der Sprache, die wir Alle kennen, mit dem Tone, den wir aus gütigem Herzen und klarem Geiste kommend, Alle vernommen haben. Sollte es einmal zu einer allgemeinen Musterung unserer Schauspieler und zur Ausscheidung der Unberufenen kommen wollen, so würde ich Jedem seine etwa von ihm beanspruchte Rolle aus dem „Faust" vorlegen, und darnach, wie er sich hier benähme, über sein

Verbleiben beim Theater entscheiden lassen. Dieß wäre nun die umgekehrte Probe für die Originalität der Schauspieler, wie die zuerst vorgeschlagene der Originalität der Stücke galt. Wollten wir bei der Ausführung dieser Prüfung jeden Schauspieler, der hier in das Affektiren, Dehnen und sinnlose Effektspiel verfiele, sofort dem großen Komödiantenstande außerhalb des Theaters zuweisen, so fürchte ich, daß wir schließlich fast gar keine Schauspieler für unsere Faustaufführung fänden, sobald wir uns nicht etwa entschlössen, in die niedrigsten Sphären unserer Theater herabzusteigen, um dort wenigstens auf die Spuren der gesuchten Begabungen zu treffen. Ich für meinen Theil wohnte vor einer Reihe von Jahren einer Aufführung des „Faust“ im Wiener Burgtheater bei, nach deren ersten Akten ich mich mit dem an den Direktor des Theaters ertheilten Rathe entfernte, er möge seine Schauspieler wenigstens veranlassen, Alles gerade noch einmal so schnell, als sie es gethan, zu sagen, und diese Maaßregel mit der Uhr in der Hand durchzusetzen suchen; so nämlich schien es mir möglich, erstlich den grenzenlosen Unsinn, in welchen jene Leute bei ihrem Tragiren verfielen, wenigstens einigermaaßen unmerklich zu machen, zweitens aber die Schauspieler zu einer wirklich natürlichen, vielleicht selbst gemeinen Sprache zu nöthigen, in welcher ihnen dann wohl selber der erste populäre Sinn ihrer Reden aufginge. Gewiß hielt man diese Zumuthung für unschicklich, und vermeinte, die Schauspieler würden dann in den Ton der sogenannten Konversationsstücke verfallen, welche zwar andererseits ihre Stärke seien, in denen es doch aber zu einer Haltung käme, wie sie für eine Goethe'sche Tragödie unrathsam werden müßte. Eben diese Konversationsstücke gaben nun aber einen Begriff davon, worin der Konversationston unserer deutschen Schauspieler bestehe: „ein deutscher Konversationston!“ Die Benennung sagt Alles, und unwillkürlich denkt man an das Brockhausische Konversationslexikon! — Diesen Gallimathias von Unnatur, gezierter Flegelei und negerhafter Coquetterie auf „Faust“ anwenden zu sollen, mußte allerdings selbst einem modernen Theaterdirektor frevelhaft vorkommen. Allein, eben hiermit wird doch auch offen bekundet, daß an unserem modernen Schauspiele nicht eine gesunde Faser sei, außerdem jedenfalls aber auch bestätigt, daß das größte Original-Theaterstück der

Deutschen unserem Theater, wie es ist, gar nicht angehören kann; weßhalb denn auch die Pariser mit einer „Oper“ eine wirkliche Lücke des deutschen Theaters glücklich ausfüllen durften! — —

Da es mir nicht beifallen kann, für das deutsche Theater, welches ich in tiefster Wurzel für verdorben halte, Reformpläne vorzulegen, und etwa anzudeuten wie man es machen solle, um seinem widerwärtigen Aussehen ,eine bessere Miene zu geben, muß es mir bei der vorliegenden Untersuchung einzig darauf ankommen, durch meine Hinweisungen dem wahrhaft begabten Mimen, den ich aus verschiedenen Anzeichen immer noch antreffen zu können vermuthen darf, nach bestem Wissen den Faden in die Hand zu geben, an welchem er sich aus dem Wirrsal seiner Umgebung herausfinden könne. In Ed. Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ liegt, wenn man die hier angesammelten und übersichtlich vorgeführten Data wohl beachtet, eine sehr geeignete Anleitung zur Erfassung dieses Fadens vor. Hier treffen wir auf den Punkt, wo das von der höheren Bildung der Nation gänzlich unbeachtete und unberührte rohe Volkstheater in die Hände experimentirender Schöngeister der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fällt; von diesen aus rettet es sich in die wohlgesinnte Pflege einer redlichen, aber engen bürgerlichen Welt, deren Grundton sein Gesetz der Natürlichkeit wird, auf welches die schnell erblühende poetische Litteratur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich stützt, um auch das Theater bis zu ausschweifender Kühnheit im Style fortzureißen. Diese Richtung zu zügeln und auf das Ideale hinzuleiten, wird zur Bemühung unserer größten Dichter: die Bedeutung des Staunens, mit welchem diese vor der „Oper“ anhalten, suchte ich in meiner Abhandlung „über die Bestimmung der Oper“ in ein klares Licht zu stellen, und führte dort zugleich die Gründe für das Einschlagen der neueren Richtung aus, welche uns den akademischen Ton und das falsche Pathos im Schauspiel brachte. Wie wir von hier aus in das Chaos des deutschen Hoftheaters, mit dessen Konsequenzen und Dependentien im Tivoli- und hermaphroditischen Volksballet-Theater, geleitet wurden, gehört einer Geschichte an, die auch ich bereits beleuchtet habe, von deren Ergebnissen wir uns nun aber eben abzuwenden haben, um auf den jämmerlich gebrochenen und entstellten Grundcharakter des originalen deutschen Schau-

spielwesens aus allem Erlittenen und Erlernten gesunde Schlüsse zu ziehen.

Es wird nicht leicht sein, diesen Charakter richtig zu bezeichnen, ohne in verfänglicher Weise anzustoßen. Wenn es mit Goethe's Ausspruche „im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist" seine Richtigkeit hat, so ist nicht zu verkennen, daß es bei uns in Theater und Litteratur, sobald es dort anmuthig aussehen soll, nicht sehr wahrhaftig hergeht, wobei das Schlimmste ist, daß uns das Lügen gar so lächerlich ansteht und Niemand uns glaubt, weil wir Keinen damit täuschen. Wir betreiben zwar die Höflichkeit wiederum auf unsere eigene Art: so lassen wir, da wir eng und knöchern sind, das „deutsche Herz" seine Rolle spielen, für Dürre und Härte unserer Frauenwelt in Chignon und Crinoline lassen wir die „edle deutsche Weiblichkeit" eintreten, und die „deutsche Biederkeit" blickt aus jedem scheelen Auge. Doch ist eben mit solchen Kulturäußerungen auch selbst nicht der Anschein des Tones zu gewinnen, welchem man Glauben beimessen könnte, und es kann in ihm nur das Zerrbild unseres Wesens sprechen. Es ist einmal nicht anders: dem Deutschen hilft nur volle Wahrhaftigkeit, möge diese sich zunächst auch nicht sonderlich anmuthig ausnehmen. Somit müssen wir immer wieder auf diesen Ton zurückkommen, welchen wir jetzt nur noch in den niedrigsten Sphären, namentlich unseres Theaterwesens, antreffen. Wer aber wollte diesem eine selbst hochbildsame Produktivität absprechen? Wir brauchen nicht sogleich nur auf unseren über Alles herrlichen „Faust" zu verweisen, um mit ihm allerdings auch auf unsere anderseitige tiefste Schmach zu deuten; sondern der niederen Sphäre noch näher stehend, und somit auch auf die Praktik des Theaters einwirksamer, treffen wir auf bedeutsame Entwickelungen aus dieser Sphäre. Aus der Wiener Volksposse, mit ihren dem Kasperl und Hanswurste noch deutlich erkennbar nahe stehenden Typen, sehen wir die Raymund'schen Zauberspiele bis in das Gebiet einer wahrhaft sinnigen theatralischen Poesie sich erheben; und wollen wir nach der würdevollsten Seite des eigenthümlich tüchtigen deutschen Wesens hin sogleich ein allervortrefflichstes Bühnenwerk bezeichnen, so nennen wir Kleist's wundervollen „Prinz von Homburg".

Können unsere Schauspieler dieses Stück noch gut spielen? Vermögen sie es nicht mehr, ein deutsches Theaterpublikum

von Anfang bis zu Ende in treuester Theilnahme an eine Aufführung gerade dieses Stückes zu fesseln, so dürfen sie nur auch sich selbst das Zeugniß der Unfähigkeit zur Ausübung der Schauspielkunst im deutschen Sinne überhaupt ausstellen, und für alle Fälle mögen sie dann von dem Vorgeben, Schiller und Shakespeare darstellen zu wollen, gänzlich sich abwenden. Denn gerathen wir in das Bereich des höheren Pathos', so betreten wir ein Gebiet, auf welchem nur noch das Genie uns etwas Wahrhaftes geben kann, während unsere bis dorthin treusinnig geleitete natürliche Begabung für das Theater hier sofort sich in jene sonderbare deutsche „Höflichkeit" verlieren muß, welcher Niemand zu glauben vermag. Dieses Genie ist aber zu jeder Zeit selten, und seine Leistungen, das „Ungemeine", für jeden beliebig angeordneten Theaterabend unserer weit versprengten deutschen National-Bühne in Forderung stellen zu wollen, muß uns durchaus unsinnig erscheinen. Alles was wir dagegen als der Ausbildung unseres Theaters ersprießlich anrathen möchten, wäre eine solche Organisation seiner Tendenzen, welche stets den Boden für die Erscheinung des mimischen Genie's vorbereitet hielte, was eben nur durch die redlichste Pflege der gesunden natürlichen Anlagen des Deutschen für das Theater zu erzielen sein kann.

Wir beachteten, welche vorangehende günstige Wendung in der Wiedergeburt des englischen Theaters die Erscheinung eines Garrick daselbst ermöglichte. Was ebnete unserem Ludwig Devrient auf dem deutschen Theater den Boden? Deutlich erkennbar war dieß die bis dahin eingeschlagene und in den wichtigsten Zügen noch behauptete gesunde Richtung, in welcher sich das Theater bewegt, und Darsteller wie Fleck, Schröder, Iffland, ja gleichzeitig mit dem großen Tragöden noch einen Eßlär, Anschütz und andere hervorgebracht hatte. Wäre auf dem heutigen englischen Theater ein Garrick möglich? Oder wollen wir uns darein versetzen, in welchem Lichte einem L. Devrient das Theater aufgehen müßte, wenn ihm dieses heute in der Haltung des Berliner Hoftheaters entgegenträte? Vielleicht hätte seine so überzarte Einbildungskraft davor gänzlich zurückgeschaudert, und die lebenzerrüttende Überreizung seiner Imagination wäre dem großherzigen Mimen erspart geblieben. — Wollten wir dagegen den Weg einschlagen, auf welchem wir

zu der hier gemeinten stetig förderlichen Pflege eines originalen deutschen Theaterwesens gelangen dürften, so ist es ersichtlich, daß wir vor allen Dingen den in das Lächerliche hinaufgeschraubten Ton unseres Theaterspieles auf das, dem deutschen Wesen natürliche Maaß des mimischen Pathos' zurückzuleiten hätten, hier ganz wieder heimisch zu werden, und so uns wenigstens die Gesundheit zu wahren suchen müßten, aus welcher das gottgesandte Genie sich ernähren könnte.

Die Zeitigung der Erscheinung desselben läge somit aber ganz in unserer Hand. Wir dürften nur eine Konstituirung des deutschen Theaters im wahrhaft deutsch-politischen Sinne annehmen, nach welchem es viele deutsche Staaten, aber nur ein Reich giebt, das endlich dazu berufen ist, das Große und Ungemeine zu leisten, was den einzelnen Theilen, aus denen es doch besteht, unmöglich zu leisten ist. Wenn demnach alle unsere verschiedenen Theater nur jener einen Pflege der Gesundheit der theatralischen Kunst mit treuer Sorge sich hingäben, und hierfür nie die Sphäre derselben überschritten, welche ich zuvor mit der Hinweisung auf Kleist's „Prinzen von Homburg“ zog, so würde es dagegen einer Vereinigung der vorzüglichsten Kräfte dieser Theater wohl anstehen, auch über diese Sphäre hinaus ihre Bemühungen zu richten, sobald dieß selten und nur auf die Anregung durch hervortretende besondere Begabungen geschähe.

Wie ich mit diesen Andeutungen mich nach der Seite der praktischen Ausführung durch eine wirkliche Organisation unserer Theater wende, treffe ich hier auf denselben Gedanken, welcher mir die beabsichtigten Bühnenfestspiele in Bayreuth eingegeben hat. Wer im Betreff dieser Angelegenheit verfolgt hat, wie ich von vornherein den Versuch einer Organisation zur genossenschaftlichen Zusammenwirkung aller Theater gar nicht erst in Vorschlag bringen zu dürfen glaubte, wird begreifen, daß ich die obigen Andeutungen noch weniger in einem ähnlichen Sinne zu irgend einem Projekte auszuarbeiten mich berufen fühle. Die Leitung unserer Theater ist gegenwärtig dem Urtheile Derer überlassen, welche, so vornehm sie sich auch dünken mögen, ihren Verstand von der Sache doch nur der schlechten Beschaffenheit unseres Theaterwesens im Allgemeinen verdanken: diesen Verstand zu einem Verständnisse der wirklichen Bedürfnisse des Theaters erweitert zu sehen, habe ich längst aufgegeben. Wie

ich für jedes im Theater zu leistende Gute einzig auf den rechten Instinkt unserer Mimen und Musiker rechne, wende ich mich somit auch nur an diese, wenn ich meine Andeutungen bezüglich der wünschenswerthen ersprießlichen Verwendung ihrer Anlagen bis zur Darlegung meines Grundgedankens hierüber ausdehne.

Diesen Grundgedanken zeichnete ich bereits in meinem Vortrage „über die Bestimmung der Oper" für den ästhetischen Beurtheiler der verschiedenen Gattungen des Drama's in bestimmterer Fassung auf. Es liegt mir jetzt daran, ihn dem Bewußtsein unserer Schauspieler und Sänger näher zu bringen. Den ersteren zog ich eine Grenzlinie, bis zu welcher ich die Ausbildung und Anleitung ihrer Anlagen, dem deutschen Grundcharakter angemessen, geführt wissen möchte, um sicher zu bleiben, daß sie sich von undeutscher Affektation, somit vom Verderb ihrer Kunst, ferne hielten. Sollten hiergegen nun die für die Überschreitung dieser Linie günstigem Umstände auf das Gewissenhafteste erwogen werden können, sollten demnach hie und da hervorragende mimische Begabungen wahrgenommen worden sein, deren glückliche Vereinigung zu einer Gesammtleistung in dem Sinne einer edlen nationalen Festlichkeit gelänge, so würde es sich nun an der Hand wohlbenützter Erfahrungen zu zeigen haben, ob das namentlich durch Schiller vertretene didaktisch-poetische Pathos der jedenfalls hier angestrebten Idealisirung des Drama's überhaupt förderlich sei, indem es den Darsteller, während es ihn in der höheren Sphäre erhielte, zugleich auf dem gesunden Boden seiner Kunst sich fortbewegen ließe. Dieses Problem wäre nämlich jedenfalls erst noch zu lösen, und keinesweges soll mit seiner Aufstellung etwa ein voraus gefaßter, unbedingter Zweifel ausgedrückt sein. — Die Dramen Schiller's sind als bloße wirksame Theaterstücke von so ungemeinem Werthe, sie fesseln uns einfach durch den Gang der dargestellten Handlung so unwiderstehlich, daß es wohl der Mühe werth dünken muß, die Bewältigung der Schwierigkeiten ernstlich zu versuchen, durch welche ihre Darstellung selbst in einem natürlichen Sinne andererseits so sehr behindert erscheint. Die Neigung, welche in unserem großen Dichter jenes, so bezeichnete, didaktisch-poetische Pathos ausbildete, durch dessen so ungemein schwungvolle Anwendung er den Gehalt seiner Dramen zu erhöhen und in das rechte verklärende Licht zu setzen sich bestimmt fühlte,

liegt jedenfalls im deutschen Wesen tief begründet. Wie jedoch die hierdurch dem Mimen gestellte Aufgabe zu lösen sei, wie der unerläßliche Charakter einer dramatischen Handlung bei dem, jeden Augenblick sie durchbrechenden Appell an das ethische Urtheil, unaufgehoben forterhalten werden solle, dieß wäre eben erst noch zu ermitteln und festzustellen. An den Erfolgen des Eintrittes der „poetischen Diktion“ in den dramatischen Styl haben wir ersehen, bis zu welchem Verderbnisse aller guten Anlagen des deutschen Schauspieles die seichte Auffassung der hiermit gestellten Aufgabe führen konnte. Meines Wissens ist diese zu einer erträglichen Lösung nur durch den gesunden, wenn auch nüchternen Geist einiger guten Schauspieler aus der alten Schule gekommen, wie er sich z. B. noch in dem, der reiferen Generation unserer Tage erinnerlichen, tüchtigen Eßlär zeigte: hier ward der ethisch-didaktische Gehalt der Sentenz vom Pathos abgestreift, und in verständiger Weise nach der ihm beizulegenden Färbung des Gefühles zum Vortrag gebracht. Nur einmal scheint das Schiller'sche Ideal durchaus erreicht worden zu sein, als die geniale Sophie Schröder für jenen Gehalt auch den verklärenden musikalischen Ton der Rede fand, vermöge dessen der didaktische Kern sich wiederum in der Sphäre des reinen Gefühles auflöste, und somit selbst zum leidenschaftlichen Accente des Dramatikers wurde.

Glaubt ihr nun es versuchen zu dürfen, ob auch die Aneignung dieses Accentes, des unveräußerlichen Seeleneigenthumes eines großen Genie's, zum unfehlbaren stylistischen Erwerbnisse gelingen könne?

Jedenfalls dünkt es mich verständig, diesen Versuch nur unter den von mir vorausgesetzten außerordentlich günstigen Umständen zu wagen, denn hier gälte es, durch ihre vorangehende glücklichste Anwendung die Gesetze eines eigenthümlichen ideal-deutschen Styles erst aufzufinden, während die Dramen Shakespeare's uns überhaupt auf einen Styl der mimischen Darstellung hinweisen, für welchen es in Wahrheit gar keine Gesetze zu geben scheint, wogegen er in jedem gesunden mimischen Style als allererstes Gesetz seiner Natürlichkeit zu Grunde liegen muß.

Shakespeare ist eben aus keiner nationalen Schule zu erklären, sondern einzig aus dem reinen Wesen der mimisch-

dramatischen Kunst überhaupt zu begreifen. Bei ihm löst sich jedes Styl-Schema, das heißt: jede von außen angenommene, oder durch Reflexion vorgestellte Tendenz für Form und Ausdruck, in jenes eine Grundgesetz auf, aus welchem das natürliche Nachahmungsspiel des Mimen den Erscheinungen des Lebens gegenüber seine wunderbare Täuschungskraft empfängt. Daß Shakespeare in der Maske seiner Darsteller jede von ihm wahrgenommene menschliche Individualität nach ihrem allernatürlichsten Gebahren sprechen lassen konnte, dieß ließ ihn auch das über alle eigene Lebenserfahrung hinaus Liegende nach seinem richtigen Gebahren erkennen und ausdrücken. Alle seine Gestalten tragen den Stempel der treuesten Naturwahrhaftigkeit in solcher Greifbarkeit an sich, daß zur Bewältigung der von ihm gestellten Aufgaben für das Erste nur Freiheit von jeder Affektation nöthig erscheint: welche Forderung hiermit aber ausgesprochen ist, leuchtet Demjenigen ein, welcher bedenkt, daß unser ganzes neueres Theater, und namentlich seine höhere pathetische Tendenz, auf Affektation sich gründet. Wollen wir diese nun in der Befolgung der von uns aufgestellten Grundsätze beseitigt denken, so bliebe, wie dort das didaktisch-poetische Pathos Schiller's, hier die uns so überraschende Höhe des rein leidenschaftlichen Pathos' exzentrischer Individualitäten übrig, welche unserer, an den Eindrücken des wirklichen Lebens auch noch so geübten, Fassungskraft nicht minder übernatürlich erscheinen, als jene vom Kothurn getragenen Heroen der antiken Tragödie. Auf dieses Shakespeare'sche Pathos das, im allerglücklichsten Falle nach den zuvor erörterten Voraussetzungen gelungen ausgebildete, Schiller'sche Pathos anzuwenden, müßte im Großen und Edlen zu der gleichen Verwirrung führen, zu welcher das heute gemein übliche falsche Pathos nach allen Seiten hin geführt hat.

Hier käme es nun vor Allem darauf an, das Prinzip genau zu erkennen, nach welchem Das, was wir mimisch-dramatische Natürlichkeit nennen, sich bei Shakespeare von Dem unterscheidet, was wir bei fast allen anderen dramatischen Dichtern antreffen.

Ich wage es, dieses Prinzip aus der Beurtheilung des *einen* Umstandes abzuleiten, daß Shakespeare's Schauspieler auf einer von allen Seiten von Zuschauern umgebenen Bühne spielten, während nach dem Vorgange der Italiener und Fran-

zosen die moderne Bühne die Schauspieler immer nur von einer, und zwar von der Vorderseite, wie die Theatercoulissen, zeigt. Hier sehen wir das, mit Misverstand der antiken Bühne nachgebildete, akademische Theater der Kunstrenaissance, in welchem die Scene durch das Orchester vom Publikum geschieden wird. Den Zuschauer, der auch auf den Seiten dieser modernen Bühne, als besonders begünstigter Kunstfreund, sich aufzuhalten vorzog, verwies schließlich unser Schicklichkeitssinn wieder in das Parquet, um so uns ungestört den Blick auf ein theatralisches Bild frei zu lassen, wie es von der Geschicklichkeit des Dekorateurs, Maschinisten und Costümier's gegenwärtig fast zu dem Range eines besonderen Kunstwerkes erhoben worden ist.

Es ist nun von überraschender Belehrung, zu ersehen, wie auf dieser neueuropäischen, der antiken mit Entstellung nachgebildeten Bühne, ein Hang zu rhetorischem Pathos, wie es von unseren großen deutschen Dichtern zum didaktisch-poetischen Pathos gesteigert wurde, sich immer vorherrschend erhielt; wogegen auf der primitiven Volksbühne Shakespeare's, welche alles täuschenden Blendwerkes der Dekorationen entbehrte, die Theilnahme sich vorwiegend dem ganz realistischen Gebahren der spärlich verkleideten Schauspieler zuwendete. Während das späterhin akademisch geregelte englische Theater den Schauspielern es zur unerläßlichsten Pflicht machte, dem Publikum unter keinen Umständen den Rücken zuzukehren, und es ihnen dafür überließ, wie sie bei einem Abgange nach dem Hintergrunde zu es anfangen mochten, sich mit verkehrtem Gange fortzuhelfen, bewegten sich die Shakespeare'schen Darsteller nach jeder Richtung hin voll und ganz, wie im gemeinen Leben, vor dem Zuschauer. Man erwäge, welche Macht hier die Natürlichkeit des Spieles auszuüben hatte, da es durch keine helfende Täuschung unterstützt war, sondern in jedem Nerve des Gebahrens die wundervoll wahren und doch so unerhört seltenartigen Gestalten des Dichters uns glaubhaft iu allernächster Nähe vorführen sollte: das höchste dramatische Pathos mußte hier lediglich schon wegen der Unterhaltung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit dieses Spieles eintreten, welches sonst im großen tragischen Momente geradesweges lächerlich gewirkt haben würde. Gestehen wir, daß wir unter solchen Umständen nur die allerungewöhnlichste mimische Kunst uns im richtigen

Sinne wirksam denken können; nämlich die Kunst jener Genie's, von deren Proteus-Natur und ungemeiner Kraft in der Beherrschung unserer Imagination uns jene berühmten Anekdoten als Zeugnisse überliefert sind. Gewiß war ihre Seltenheit der Grund für die so schnell hervortretende Reaktion gegen dieses volksthümliche Theater und die auf ihr herrschende dramatisch-dichterische Richtung von Seiten des gebildeten Kunstgeschmackes; denn offenbar waren schlechte und affektirende Schauspieler in dieser nackten Nähe nicht zu ertragen, wogegen sie, in einen entfernteren Rahmen gestellt und mit akademisch stylisirter Rhetorik ausstaffirt, für jenen Kunstgeschmack ganz wohl erträglich sich ausnehmen mochten.

In dieser zuletzt bezeichneten Weise gepflegt ist uns nun das moderne Theater und die auf ihm ausgeübte Schauspielkunst übermacht worden: wie dieß sich heute ausnimmt, ersehen wir; wie sich das Shakespeare'sche Drama hier anläßt, erleben wir aber ebenfalls. Hier haben wir Coulissen, Prospekte und Kostüme, in welche verkleidet das Drama uns als sinnlose Maskerade vorgeführt wird. So nahe dieses Drama dem deutschen Genius verwandt ist, so fern steht es doch der modernen deutschen Theaterkunst; und man wird nicht sehr irren, wenn man überhaupt der Annahme sich zuneigt, nach welcher das Shakespeare'sche Drama, wie es in der That fast das einzige, von jedem Einflusse der antikisirenden Renaissance gänzlich befreit erhaltene, wirkliche Originalprodukt des neueren europäischen Geistes war, als solches auch allein und durchaus unnachahmlich dasteht. Dieses Schicksal dürfte es in einem vorzüglichen Sinne mit der antiken Tragödie selbst theilen, zu welcher es andererseits eben im vollkommensten Gegensatz steht; nnd wir müssen uns sagen, daß, soll der verhofften reifen Entfaltung des Welt-rettenden deutschen Geistes ein ihm in gleicher Weise ganz eigenes Theater erwachsen, dieses ein zwischen jenen vollkommensten Gegensätzen mit nicht minderer Selbständigkeit sich erhebendes, unnachahmliches Kunstwerk sein müßte.

Dem noch ungekannten, für diesen Fall uns aber im höchsten Grade noththeunden Genie, welches etwa unserem Theater entwachsen sollte, möge es überlassen bleiben, auf dem bisher von mir angedeuteten Wege das deutsche Schauspieltheater in dem Sinne zu regeneriren, daß es, auf seinen natürlichen Aus-

gangspunkt ohne Affektation zurücktretend, von hier aus die theils versäumten, theils durch schlimme äußere Einwirkungen zurückgedrängten, unterbrochenen und abgeleiteten Entwicklungsstufen seiner gesunden Natur, mit wachem Bewußtsein sie gleichsam nachholend, glücklich hindurchschreite, um so zu der vollen Ausbildung seiner bisher wahrnehmbaren, guten und eigenthümlichen Anlagen zu gelangen. Wir würden dann von ihm zu erwarten haben, daß es den Schauplatz seiner Wirksamkeit, in welche die ideale Tendenz Schiller's glücklich eingeschlossen wäre, in der Weise sinnig ausbilde, daß, wenn nicht das Shakespeare'sche Drama selbst, so doch der Grundzug der diesem Drama nöthigen Darstellungskunst, auf ihm einerseits zu deutlicher Traulichkeit uns nahe treten könnte, während es andererseits uns die ideale Fernsicht ermöglichte, in welcher wir die kühnsten Gestaltungen des originalsten deutschen Bühnenstückes, des Goethe'schen „Faust", glücklich uns vorgeführt erkennen dürften. Welche fundamentale Umwandlung des heutigen Theaters, vor allem schon im Betreff seiner architektonischen Einrichtung, wir hierbei in das Auge zu fassen uns genöthigt fühlen, erhellt aus meinen vorhergehenden Erörterungen; daß auf unserem modernen Halbtheater mit seiner, nur im Bilde, en face uns vorgeführten Scene, hieran nicht zu denken wäre, muß dem ernstlich Nachdenkenden einleuchten: vor dieser Bühne bleibt der Zuschauer gänzlich unmitwirksam in sich zurückgezogen, und erwartet nun dort oben, und gar endlich dort hinten, praktische Phantasmagorien, die ihn mitten in eine Welt hineinreißen sollen, welcher er andererseits ganz unberührt fern bleiben will. Daß hier schließlich nur die glücklich erregte Einbildungskraft auch des Zuschauers die Darstellung scenischer Vorgänge erleichtern und sogar ermöglichen kann, welche uns von allen Seiten gleichsam umdrängen sollen; daß somit nicht von Ausführungen, sondern nur von sinnreichen Andeutungen, ungefähr wie die Shakespeare'sche Bühne sie für den Ort der Handlung verwendete, die Rede sein kann, wird ersichtlich. Wie aber bereits durch eine sinnreiche Benutzung einfach gegebener architektonischer Verhältnisse, und der hieraus sich bildenden Annahmen, ein großer Reichthum an plastischen Darstellungsmotiven erwachsen kann, dieses zeigt uns eben schon die Shakespeare'sche Bühne, deren entfernte Nachahmung auf unserem Theater einem geist-

vollen Sachverständigen eine glückliche Ausführung der scenischen Schwierigkeiten, welche der „Sommernachtstraum“ bot, in der Weise erleichterte, daß sie hierdurch geradesweges erst möglich ward. Wollen wir nun, mit Hilfe der modernen Ausbildung aller mechanischen Künste, jene einfachen architektonischen Gegebenheiten des Shakespeare'schen Theaters uns auf das Mannigfachste bereichert und zu Erweiterungen benutzt denken, so möchte schließlich nur noch ein kühner Appell an die mitwirksame Einbildungskraft des Zuschauers nöthig sein, um ihn mitten in die Zauberwelt zu versetzen, in welcher vor seinen Augen „mit bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ gewandelt wird.

Dieß zu verwirklichen ist in Wahrheit die Aufgabe, welche unserem Theater zu stellen wäre, sobald es seiner großen Dichter würdig sich bewähren wollte. Sollte kein Genie es mehr diese Bahn zu führen vermögen, so müßte anerkannt werden, daß unser Theater einseitig dem Abgrunde tiefster Entartung zugewandelt sei, und die Rettung seiner edelsten Bestimmung ihm wohl nur durch eine gänzliche Ableitung von dem bisherigen Wege, durch Einschlagung einer ganz neuen, ihm dennoch aber ureigenen Richtung bestimmt sein könne. —

Wenden wir unser Auge jetzt auf die deutsche „Oper“. —

Über die Bestimmung, welche ich der Oper zuerkennen zu dürfen glaube, habe ich mich in dem schon mehrmals erwähnten, diesem Thema besonders gewidmeten Vortrage eingehender ausgesprochen, wobei ich mich zuvörderst auf die Erfahrung davon stützte, daß dem modernen Drama von je die Neigung, sich in das Opernhafte aufzulösen, innegewohnt habe. Indem ich für alles hierauf Bezügliche auf das in jener Abhandlung von mir Gesagte verweise, knüpfe ich meine sehr ernstlich gemeinten Ansprüche über die der Oper erreichbare Höhe ihrer Bestimmung jetzt sofort an die zuletzt erwogene charakteristische Eigenschaft der modernen Schaubühne und des Verhältnisses, in welches der Zuschauer zu ihr gebracht ist, an. Hier ist es ersichtlich, daß unser modernes Theater auch im Betreff seiner architektonischen Konstruktion sich gänzlich von einer gesunden Entwickelung des

sogenannten rezitirenden Schauspieles ab-, und der Oper zugewendet hat.

Unsere Theater sind Operntheater, und ihre Einrichtung ist nur durch die Erfordernisse der Oper zu verstehen. Ihre Herkunft ruht einzig in Italien, dem Lande der spezifischen „Oper". Hier bildete das antike Amphitheater, mit den darüber zu Logenreihen eingerichteten Stockwerken des Coliseums, sich zu dem glänzenden Versammlungssaale der unterhaltungslustigen reicheren Gesellschaft der Städte aus, in welchem das Publikum vor allem sich selbst zur Augenweide wird, und wo „die Damen, sich selbst und ihren Putz zum Besten gebend, ohne Gage mitspielen". Aber, wie hier alles Vorgeben der Kunst von der akademisch misverstandenen Antike herrührte, so fehlte auch die Orchestra mit der dahinter sich erhöhenden Bühne nicht. Aus der Orchestra erklang die Introduktion oder das Ritornel, wie ein zum Schweigen einladender Heroldsruf; auf der Bühne erschien der Sänger im Kostüme des Helden, trug, von den Instrumenten begleitet, seine Arie vor, und überließ mit seinem Abgange das Publikum wieder der berauschenden Unterhaltung mit sich selbst.

Mit großer Entstellung ist in dieser Konvention doch immer noch die Einrichtung des antiken Theaters erkennbar, von welchem wir deutlich eben die Orchestra als Mittelglied zwischen dem Publikum und der Bühne erhalten haben. In dieser Stellung ist die Orchestra unleugbar zur Vermittlerin der Idealität des Spieles auf der Bühne bestimmt; und hierin liegt der tiefgreifende Unterschied dieses Theaters von dem Theater Shakespeare's, in welchem die Realität des nackt uns gebotenen Spieles durch die genialste mimische Täuschung sich einzig in einer höheren Sphäre idealer Theilnahme von Seiten der Zuschauer erhalten konnte. Die Orchestra des antiken Theaters ist dagegen der eigentliche Zauberheerd, der gebärende Mutterschooß des idealen Drama's, dessen Helden, wie sehr richtig bemerkt worden ist, sich auf der Bühne wirklich nur in der Fläche uns zu erkennen geben, während der von der Orchestra ausgehende und geleitete Zauber alle nur erdenklichen Richtungen, nach welchen jene dort erscheinende Individualität sich irgendwie kundgeben könnte, im erschöpfendsten Reichthume auszufüllen einzig vermögend ist. Beachten wir nun, zu welcher Bedeutung aus jenen kümmer-

lichen Anfängen der italienischen Oper das moderne Orchester sich entwickelt hat, so dürfen wir auf seine höchste Bestimmung für das Drama wohl Schlüsse ziehen, deren Berechtigung wir andererseits in der siegreich behaupteten Einrichtung des modernen Theaters, mit seiner anfänglich misverständlichen Nachbildung nach dem antiken Vorbilde, gegenüber dem Shakespeare'schen Schauspieltheater in überraschender Weise begründet finden. Gewiß ist es, daß in diesem modernen Theater sich das naturwüchsige neueuropäische Schauspiel in der Weise verflacht und verdorben hat, daß es der Rivalität der Oper hat weichen müssen; dort ist eben nur die theatralische Fläche, in welcher die Bühnengestalten sich zeigen, übrig geblieben, und das theatralische Pathos, welches unsere großen Dichter mit sentenziösem Inhalte, unter solchen Umständen vergeblich, zu veredeln suchten, mußte, des Zaubers der stets mitwirksamen Orchestra beraubt, nothwendig in hohle Flachheit ausarten.

Hierüber muß man sich klar werden, um die Gründe der charakteristischen Unvollkommenheiten und Schwächen des modernen Theaters verstehen zu können.

In der, vom Amphitheater fast vollständig umgebenen, antiken Orchestra stand der tragische Chor, wie im Herzen des Publikums: seine Gesänge und von Instrumenten begleiteten Tänze rissen das umgebende Volk der Zuschauer bis zu der Begeisterung fort, in welcher der nun in seiner Maske auf der Bühne erscheinende Held mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum wirkte. Denken wir uns nun die Shakespeare'sche Bühne in der Orchestra selbst aufgeschlagen, so erhellt uns alsbald, welche ungemeine Kraft der mimischen Täuschung zugemuthet werden mußte, wenn sie das Drama selbst ganz unmittelbar vor den Augen des Zuschauers zu überzeugendem Leben bringen sollte. Zu dieser, in die Orchestra selbst versetzten Bühne verhält sich dagegen unsere moderne Scene wie das Theater im Theater, von welchem Shakespeare wiederholt Gebrauch macht, indem er auf dieser doppelt fingirten Bühne von Schauspieler spielenden Schauspielern, den Darstellern seines Drama's zunächst ein zweites Stück vorspielen läßt. Ich glaube, dieser Zug des Dichters läßt uns auf ein fast ganz deutliches Bewußtsein desselben von der urherkömmlichen Beschaffenheit der idealen scenischen Konventionen, in welchen

er sich nach zunächst überliefertem Misverständnisse und Misbrauche bewegte, schließen. Sein Chor war zum Drama selbst geworden und bezeigte sich in der Orchestra mit solch' realistischer Natürlichkeit, daß er recht gut sich schließlich als Publikum selbst fühlen konnte, und ganz in der Eigenschaft eines solchen sich über ein ihm wiederum vorgeführtes zweites eigentliches Bühnenspiel beifällig oder misfällig, oder auch überhaupt nur antheilvoll äußern durfte. Höchst charakteristisch ist hier nun das Licht, in welchem der Dichter uns dieses zweite Theaterspiel erscheinen läßt: die „Ermordung des Gonzago" im Hamlet zeigt uns das ganze rhetorische Pathos der akademischen Tragödie, deren Aktoren der Dichter von der zur Hauptbühne gewordenen Orchestra selbst zurufen läßt, „das vermaledeite Gesichterschneiden" zu lassen. Wir glauben hier die auf das deutsche Theater verpflanzte französische Tragédie vor uns zu haben; während das Rüpel-Trauerspiel im „Sommernachtstraum" uns sehr gut das neueste Pathos unserer grimmigen Original-Recken-Poeten bereits zum Vorgeschmack bringt.

Nun hat aber der akademische Geschmack gesiegt; die hintere Bühne mit ihren Flächenerscheinungen ist zur eigentlichen Scene erklärt, das Drama aus der Orchestra verwiesen, und dafür sind wirkliche Musiker in dieselbe gesetzt worden, welche von dort aus jetzt die Sänger der oben gesungenen Oper accompagniren. Welche Macht selbst das so auf die bloße musikalische Begleitung angewiesene Orchester durch seine, dem Grundzuge der theatralischen Einrichtung immerhin entsprechende, Mitwirkung an der dramatischen Leistung im Ganzen hat, sollte mit dem Wachsen der Bedeutung der neueren Instrumentalmusik immer klarer werden. Es war nicht nur die überwältigende Macht des Gesanges, gegenüber der nur rezitirten Rede, welche zu jeder Zeit ausgezeichnete Geister, wie endlich auch unsere großen deutschen Dichter, ernstlich auf die Oper aufmerksam machte; sondern es war dieß das ganze Element der Musik, wie es, in auch noch so dürftigen Formen, das ganze Drama durchdrang und in Wahrheit erst in die ideale Sphäre versetzte, für welche sich die sinnvollste poetische Diktion als unzureichend erwiesen hatte.

Daß die in diesem Bezug gehegten Erwartungen erst in Erfüllung gehen können, wenn die bisher anerkannten Faktoren der Oper in ihrem Verhalten zu einander bedeutend modifizirt

worden sind, dieß ist es nun, worüber unsere traditionelle Ansicht sich sehr wesentlich berichtigen muß. Die Oper gab uns auf der Bühne Sänger, d. h. Virtuosen der Gesangskunst, und im Orchester eine allmählich sich verstärkende Anzahl von Instrumentisten, welche den Gesang der Virtuosen zu begleiten hatten: bei dem Wachsen der Bedeutung des Orchesters und seiner Leistungen entstand daher für die Beurtheilung des zweckmäßigen Verhältnisses beider Faktoren zu einander das Axiom, das Orchester habe das „Piedestal“, der Sänger die „Statue“ zu liefern, wogegen es fehlerhaft sei, das Piedestal auf die Bühne, die Statue aber in das Orchester stellen zu wollen, wie dieß durch überwuchernde Betheiligung des Orchesters geschähe. Der hier angewendete Vergleich zeigt die Misbeschaffenheit des Operngenre's auf: wo irgend von Statuen und Piedestal's die Rede sein kann, darf höchstens an die kalte Rhetorik der französischen Tragédie, oder die nicht minder kalte italienische Operngesangskunst der Kastraten des vorigen Jahrhunderts gedacht werden; wenn das wirklich lebende Drama in Betracht kommt, hört aber jede Analogie mit dem Wesen der plastischen Bildnerei auf, wogegen sein gebärender Schooß in dem Elemente der Musik zu suchen ist, aus welchem das tragische Kunstwerk einzig geboren wurde. Dieses Element gewann bei den Griechen seinen plastischen Leib in dem Chore der Orchestra; und dieser Chor ist durch die Wandelungen des Kulturschicksales des neuern Europa zu dem nur noch hörbaren Instrumentalorchester, der originalsten, ja einzigen wahrhaft neuen, unserem Geiste gänzlich eigenthümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunst geworden. Somit heißt es richtig: hier das unermeßlich vermögende Orchester*), dort der dramatische Mime; hier der Mutterschooß des idealen Drama's, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung. —

Und nun zurück zu unserem „Opernsänger“.

Unter diesem verstehen wir gegenwärtig den eigentlichen

*) Daß diesem seine idealisirende Wirksamkeit nur durch seine Unsichtbarmachung gesichert werden kann, ist von mir schon an anderen Orten ausgesprochen worden.

Sänger, von welchem nie mehr ein Auftreten im rezitirenden Schauspiele verlangt, und dem es mit Lächeln nachgesehen wird, wenn er den in der Oper etwa doch noch vorkommenden Dialog so ungeschickt spricht, wie dieß keinem Schauspieler erlaubt sein würde.

Dieß war beim Entstehen und während einer langen Zeit der Ausbildung der deutschen Oper anders. Diese hatte fast den gleichen Ursprung wie das französische Vaudeville, und ward von denselben Schauspielern ausgeführt, welche zugleich jede Gattung des rezitirenden Drama's spielten. Selbst nachdem die früheren anspruchslosen kleineren Gesangsstücke, welche dem Singspiele seinen Namen gaben, die bedeutende Ausdehnung der späteren Oper erhalten hatten, blieben die Sänger zugleich, selbst für die bedeutendsten Fächer desselben, dem Schauspiele angehörig. K. M. v. Weber übernahm die Einrichtung einer deutschen Oper in Dresden noch unter der Mitwirkung des gleichen Personales des Schauspieles: den erst vor Kurzem gestorbenen Schauspieler Genast sah ich zu seiner Zeit in Leipzig in den ersten Rollen des Schauspieles wie der Oper auftreten, und die Brüder Emil und Eduard Devrient eröffneten ihre theatralische Laufbahn noch als Sänger und Schauspieler zugleich. Für diese sehr rühmliche Gattung von Darstellern wurden zu ihrer Zeit die ursprünglich für italienische Gesellschaften geschriebenen Mozart'schen Opern in deutscher Übersetzung mit, den Rezitativen untergeschobenen, Dialogen eingerichtet, und diese Dialoge, der gewohnten natürlichen Lebhaftigkeit wegen, sogar durch Zusätze erweitert. Auf solche Weise traten auch diese Opern in die Genreordnung der Produkte der eigentlichen französischen Oper ein, welche nur übersetzt zu werden brauchten, um mit Werken wie „Wasserträger", „Joseph" u. s. w. uns, neben der „Entführung", „Don Juan" und „Figaro", unserer Oper ein Repertoire zu liefern, welches sehr wohl durch eine gut kombinirte Schauspielergesellschaft unterhalten werden konnte.

Nur eine sogenannte „Coloratur-Sängerin" mußte man sich alsbald besonders zulegen: denn hier galt es einer spezifischen Kunstfertigkeit, deren Erwerbung und Unterhaltung alle Ausbildung der eigentlichen mimischen Anlagen auszuschließen schien, und deßhalb einer in ihrem Fache als solcher geschickten Schauspielerin nicht wohl zugemuthet werden konnte. Zu ihr

gesellte sich alsbald auch der „Coloratur-Tenor", welchen man noch heute den „lyrischen" Tenor nennt, zum Unterschiede vom „Spiel"-Tenor, welcher lange Zeit hindurch zugleich Schauspieler sein durfte. Diese beiden seltsamen Wesen, welche vom übrigen Personale eines Theaters in einer gewissen, sowohl der Stupidität wie der Virtuosität geweiheten Absonderung lebten, sind nun die eigentlichen Angelpunkte der modernen Oper, und das Verderbniß namentlich der deutschen Oper geworden. — Als die fürstlichen Höfe ihren Luxus zu beschränken hatten, und die bis dahin von ihnen unterhaltenen italienischen Sängertruppen entlassen mußten, sollte das spezifische Repertoire der italienischen Oper nun auch von deutschen Schauspielergesellschaften bestritten werden. Hier ging es dann ohngefähr so her, wie ich es zu seiner Zeit bei der sonst so berühmten katholischen Kirchenmusik in Dresden erlebte, als dort die italienischen Kastraten entlassen wurden oder ausstarben, und nun die armen böhmischen Kapellknaben die für jene gräulichen Virtuosen-Kolosse berechneten Bravourstücke, von denen man nicht lassen zu können glaubte, in kläglicher Weise verarbeiten mußten. Jetzt sang denn die ganze Oper „Coloratur", und der „Sänger" ward ein geheiligtes Wesen, dem man zu sprechen bald nicht mehr zumuthen durfte: wo noch Dialog bestand, mußte er gekürzt, auf ein nichtssagendes Minimum reduzirt, für die Hauptpersonen aber möglichst ganz unterdrückt werden. Was dagegen von Worten und Sprache für den reinen Gesang übrig blieb, ward endlich zu dem Kauderwelsch, das wir heut' zu Tage in der Oper zu hören bekommen, und für welches man sich die Mühe der Übersetzung gänzlich ersparen dürfte, da doch Niemand versteht, welcher Sprache es angehört.

So sehen wir in der Oper ganz dasselbe Verderbniß wie im Schauspiele eintreten, welches näher zu charakterisiren ich an anderen Orten mir bereits angelegen sein lassen mußte. Hörten Goethe und Schiller, wie sie zu ihrer Zeit durch Aufführungen der „Iphigenia" und des „Don Juan" zu ungemeinen Hoffnungen angeregt wurden, jetzt solch' eine „Propheten"- oder „Trovatore"-Aufführung unserer Tage, so würden sie über den früheren Eindruck als einen jetzt schnell zu berichtigenden Irrthum jedenfalls verwunderlich lachen müssen. Will ich dagegen meine Ansichten im Betreff einer gänzlichen Neugeburt dieses

Opernwesens, durch welche es seiner damals geahnten edlen Bestimmung zugeführt werden könne, jetzt Denjenigen, durch welche sie einzig erreichbar ist, zur herzlichen Erwägung vorlegen, so führe ich unsere Sänger zunächst eben auf den Ausgangspunkt ihrer jetzt so entarteten Kunst zurück, dorthin, wo wir sie als wirkliche Schauspieler noch antreffen.

Hier wird es sich dann zeigen, wodurch unser Theatersänger von dem italienischen Opernsänger so durchaus verschieden ist, daß die natürliche Aufgabe beider in einander mischen zu wollen eben zu der unsinnigen heutigen Opernsingerei führen mußte.

Die italienische Oper ist das, allerdings sonderbar ausgeschlagene Produkt einer akademischen Grille, nach welcher man vermeinte, wenn man den versifizirten Dialog einer, etwa dem Seneca nachgebildeten, theatralischen Aktion nur in der Weise, wie es mit den kirchlichen Litaneien geschieht, psalmodirend absingen ließe, so würde man sich auf dem richtigen Wege auch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie befinden, sobald man nämlich zugleich dafür sorge, daß Chorgesänge und Ballettänze zur gehörigen Unterbrechung einträten. Der mit affektirtem Pathos, geschraubt und unnatürlich, rezitativisch dialogisirende Sänger war demnach hier der Ausgangspunkt für die praktische Ausführung: da sein Psalmodiren unerträglich langweilig wurde, erlaubte man ihm bald durch Produktion seiner vom Texte endlich ganz abzulösenden Gesangskunststücke sich und das Publikum für die unlohnende Mühe des Rezitatives zu entschädigen; ganz so, wie dem steif antikisirenden Tänzer endlich die Pirouette und das Entrechat zugestanden wurden. Mit sehr natürlicher Folgerichtigkeit hat sich hieraus eine Gesangsvirtuosität ausgebildet, wie sie schließlich am allerbesten durch besonders hierfür zubereitete menschliche Instrumente, als welche wir die Kastraten anzusehen haben, kultivirt wurde. Was hat nun unser ehrlicher deutscher Sing-Schauspieler mit diesem wunderlichen Subjekte der italienischen Gesangskunst gemein? Möge diese Kunst unter der Pflege vorzüglicher Meister sich selbst anmuthig und wahrhaft reizend ausgebildet haben, so ist sie der Anlage des Deutschen doch in jeder Hinsicht fremd. Kann er sich sie aneignen, so ist dieß doch nur eben dadurch möglich, daß er seine natürlichen Anlagen aufgiebt und sich italienisirt,

wovon wir mancherlei Beispiele erlebt haben: aber von allem deutschen theatralischen Vorhaben ist er doch damit ausgeschieden? Ist der italienische Gesang in deutschen Kehlen möglich, so kann dieß doch nur auf Grund der zugleich angeeigneten italienischen Sprache sein; denn keine andere Sprache, als eben diese, konnte bei der Ausbildung des Gesanges eine so sinnliche Lust am reinen Vokalismus, musikalisch bezeichnet, am sogenannten Solfeggio, aufkommen lassen und unterstützen. Und diese Lust am sinnlichen Stimmtonschwelgen, wie sie sich nur im pathetischen Gesange vollständig sättigen kann, ist bei den Italienern so groß, daß die Anlage dieses so reich begabten Volkes auch für den populäreren Styl des fast nur geplauderten Buffo-Genre's verhältnißmäßig nur äußerst spärlich gepflegt wurde, während der weinerlich dehnende und verzierende Affekt, das eigentliche Lamento des vermeintlichen tragischen Styles, selbst den genialsten Produkten auf jenem niederen Gebiete immer vorgezogen blieb.

Einzig von Frankreich her erhielt unser deutsches Singspiel eine tauglich assimilirbare Nahrung; denn in vieler Beziehung war der Franzose von der Aneignung des italienischen Gesanges durch den Charakter seiner Sprache, wie durch die Herkunft seines auf diesen Charakter begründeten Vaudeville's, in ähnlicher Weise wie der Deutsche ausgeschlossen. Dafür war es denn auch in Frankreich, wo ein Deutscher wenigstens durch Bekämpfung des italienischen Gesangsgeistes im Betreff der „Arie“ gewisse Prinzipien der Natürlichkeit im dramatischen Gesange zu einer fast feierlichen Beachtung bringen konnte. Daß Gluck's Ausgangspunkt für seine, so angesehenen, Reformbestrebungen in der französischen „Tragédie“ liegen mußte, ließ allerdings seine Bemühungen ohne wirklichen Erfolg für die Ausbildung eines gesunden deutschen Opernstyles. Während die sogenannte „große“, nämlich die, neben Arien und Ensemblestücken, rezitativisch, also durchweg gesungene Oper, uns immer ein fremdes Wesen blieb, bildete sich das uns eigene Element immer nur noch durch das erweiterte Singspiel aus. Und hier ist es anzufassen, namentlich sind von hier aus unsere Sänger zu geleiten, wenn wir gesund auf eigenen Füßen stehen wollen.

Zu allererst haben wir uns somit darüber klar zu werden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem „Gesange„ einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, giebt uns diesen nöthigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische „Canto“ unausführbar, und wir müssen ihm, sei er auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wuste unverständlich artikulirter Vokale uud Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.

Daß selbst nur erträgliche deutsche Sänger jetzt immer seltener werden und von unseren herrlichen Theater-Intendanten endlich mit Gold und Edelsteinen aufgewogen werden müssen, rührt nicht von einer etwa zunehmenden Unfähigkeit der Deutschen, sondern von ihrer verkehrten Abrichtung zu wiederum unsinnigen Leistungen her. Wenn ich mir jetzt Sänger für eine möglichst richtige Aufführung meiner dramatischen Arbeiten aufsuche, so ist es nicht etwa der anzutreffende Mangel an „Stimmen“, was mich ängstigt, sondern die überall vorauszusetzende gänzliche Verbildung derselben in einer Vortragsmanier, welche alle gesunde Sprache ausschließt. Da unsere Sänger nicht natürlich aussprechen, kennen sie auch meistens den Sinn ihrer Reden gar nicht, und der Charakter der von ihnen zu gebenden Rolle wird ihnen somit nur nach allgemeinen schattenhaften Umrissen bekannt, in welchen sie sich ihnen im Lichte gewisser banaler Opernkonventionen zeigt. Bei dem hieraus entstehenden irrsinnigen Herumtappen treffen sie dann für den Zweck des Gefallens auf nichts Anderes, als die hie und da zerstreuten Tonaccente, auf welche sie nun mit stöhnendem Athemzuge ihre Stimme, so gut es geht, loslassen, und vermeinen jetzt recht „dramatisch“ gesungen zu haben, wenn sie die Schlußnote der Phrase mit emphatischer Rekommandation an den Applaus preisgeben.

Es war mir nun fast erstaunlich zu erfahren, wie schnell ein solcher Sänger, bei nur einiger Begabung und gutem Willen, von dem Unsinne seiner Gewohnheiten zu befreien war, sobald ich ihn auf das Wesentliche seiner Aufgabe in aller Kürze hin-

leitete. Hierfür bestand mein nothgedrungen einfaches Verfahren darin, daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ, die Linien der Gesangsbewegung ihm aber dadurch zum Bewußtsein brachte, daß ich in vollkommen gleichmäßiger, ruhiger Betonung die hierfür geeigneten längeren Perioden, in welchen er zuvor mehrere Male leidenschaftlich respirirt hatte, auf demselben einen Athem von ihm singen ließ; worauf ich, wenn dieß gut ausgeführt war, die Bewegung der melodischen Linie durch Anschwellung und Accent nach dem Sinn der Rede seinem natürlichen Gefühle selbst zu leiten übergab. Hier war es mir, als ob ich an dem Sänger die wohlthätige Wirkung der Rückkehr einer überreizten Empfindung zu ihrer natürlichen Strömung wahrnähme, als ob ihr zuvor unnatürlich gehetzter und gespreizter Gang jetzt, in seine richtige Bewegungsnorm zurückgeleitet, ihm zu einem unwillkürlichen Wohlgefühle von sich selbst geworden wäre; und ein ganz bestimmter physiologischer Erfolg zeigte sich sofort, als Ergebniß dieser Beruhigung, durch das Verschwinden des eigenthümlichen Krampfes, welcher unseren Sängern die sogenannten Gaumentöne abnöthigt, — diesen Schrecken unserer Gesangslehrer, dem sie vergeblich durch ihre noch so finnreichen mechanischen Zwangsmittel beizukommen suchen, während hier nur eine einfältige Neigung zum Affektiren zu bekämpfen ist, wie sie den Sänger unwiderstehlich in Besitz nimmt, sobald er glaubt nicht mehr natürlich sprechen, sondern eben „singen“ zu sollen, wobei er dann glaubt, es „recht schön“ machen zu müssen, d. h. sich zu verstellen.

Ich glaube, daß jeder gutgeartete deutsche Sänger einer ähnlichen schnellen Heilung oder selbst Wiedergeburt fähig ist, und halte es für gänzlich vergebliche Mühe, die Künste unserer Gesangslehrer an Solche zu verschwenden, welche der von mir angedeuteten Anleitung nicht alsbald nachzukommen vermögen. Wollt ihr den „Canto“ der Italiener, so schickt eure selten hierfür geeigneten Stimmen nach Italien! Was der Deutsche braucht, um ihn seinen natürlichen Anlagen gemäß für den, diesen wirklich entsprechenden, dramatischen Gesangstyl auszubilden, besteht in etwas ganz Anderem und von dem dort nöthig dünkenden Instruktionsapparate durchaus Verschiedenem. Denn Alles, dessen der deutsche Sing-Schauspieler (wie ich ihn hier

nennen möchte) außer der Anleitung zum Wiedergewinn seiner schändlich verwahrlosten, guten Natürlichkeit im Sprechen wie im Singen bedarf, liegt einzig auf dem geistigen Gebiete der ihm nöthigen Bildung.

Unter diesem geistigen Gebiete verstehe ich nun ganz gewiß nicht die Domäne unserer Musik- und Theaterschulen, in welchen der Herr Professor mit Vorträgen über Ästhetik, Kunstgeschichte u. s. w. sich breit macht, nämlich über alle die Dinge, worüber er in verschiedenen Büchern gelesen hat, um sich nun weis zu machen, er verstünde etwas davon*). Wir haben es hier mit einer populären Kunstbegabung zu thun, von deren Ausbildung wir unsere doktrinären Maximen gar nicht fern genug halten können, um durch die Erfolge ihrer ganz natürlichen Entwickelung aus ihren eigensten Instinkten erst selbst zu erlernen, welche richtige Bewandtniß es mit dem Drama und seinen Leistungen bei uns habe.

Es kann sich nur darum handeln, von welcher Beschaffenheit die Aufgaben sind, welche wir den mimischen Talenten unseres Volkes für die Ausübung ihrer Kunst vorlegen. Ist dem Schauspieler und Sänger selbst eine umfassende Bildung zu eigen, so ist dieß desto besser für ihn, eben als gebildeten Menschen überhaupt. Gar keinen Einfluß kann diese Bildung aber auf die gesunde Ausübung seiner spezifischen Kunst haben: das Richtige in dieser wird ihm nur vermöge seines, durch das richtige Beispiel angeleiteten und bestimmten, mimischen Darstellungstriebes eingegeben. Von Natur aus Nachahmungstrieb, wird dieser zum höheren Kunsttriebe dadurch, daß er von der Nachahmung sich zur Nachbildung hingeleitet weiß. Als Nachahmungstrieb befriedigt er sich an den unvermittelten sinnlichen Erscheinungen des gemeinen Lebens; hier ist seine Wurzel, ohne welche das mimische Wesen haltlos als theatralische Affektation durch die schlechte Luft unserer ganzen affektirten Kultur dahinweht. Diesen primitiven Trieb, durch das ihm vorgeführte

*) Wüßten unsere Fürsten, Abgeordnetenkammern und sonstigen Kunstprotektoren, denen man seit einiger Zeit die Ausstattung und Unterhaltung solider Schulen und Konservatorien zur Pflicht gemacht hat, wofür sie hiermit ihr Geld wegwerfen, so würden sie gewiß gern darein willigen, dieses lieber unseren armen, verhungernden Volksschullehrern zuzuwenden!

Bild des über das gemeine sinnliche Leben der Erfahrungswelt erhabenen Ideales aller Wirklichkeit, auf die Nachbildung des Niegesehenen und Nieerfahrenen hinzuweisen, dieß heißt hier das Beispiel geben, welches, wenn es deutlich und klar ausgedrückt ist, von dem Mimen, für den es zu allernächst auf das Bestimmteste berechnet ist, am erfolgreichsten sofort verstanden und jetzt in der Weise, wie ursprünglich die Erscheinung oder der Vorgang des realen Lebens, von ihm nachgeahmt wird.

Auf dieses Beispiel kommt es daher an, und im hier zunächst berührten besonderen Falle verstehen wir darunter das Werk des dramatischen Musikers. In diesem Betreffe müssen wir nun erkennen, daß es eine unsinnige Forderung an unseren heutigen Opernsänger ist, von diesem zu verlangen, er solle natürlich singen und spielen, wenn ihm das unnatürliche Beispiel vorgelegt wird. Das Unnatürliche unserer Oper liegt nun aber in der völligen Unklarheit ihres Styles, welcher nach zwei gänzlich entgegengesetzten Seiten unentschieden dahinschwankt; und diese zwei Seiten bezeichne ich kurzweg als: italienische Oper (mit Canto und Recitativo) und: deutsches Singspiel auf der Basis des dramatischen Dialoges.

Nach dem vorangehends Nachgewiesenen hatte der Deutsche die italienische Oper vollständig sich fern zu halten, und dagegen einzig das deutsche Singspiel auszubilden. Dieß ist auch von unseren besten Tonsetzern geschehen: wir haben Mozart's „Zauberflöte“, Beethoven's „Fidelio“ und Weber's „Freischütz“. Diesen Werken fehlt einzig, daß hier der Dialog noch nicht gänzlich Musik werden konnte. Hier war eine Schwierigkeit zu überwinden, auf deren Lösung wir erst durch große Umwege hingeleitet werden sollten, um sie endlich nur durch die ganz uns enthüllte ungeheure Fähigkeit des Orchesters zu besiegen. Jene Meister fanden für ihre rein musikalische Erfindung nur das Feld der Arie und des Ensemblesatzes vor, welches neben der Heerstraße des Dialoges ihnen überlassen und zu immer üppigerem Ausbau eingeräumt war. Hierbei geriethen sie selbst in die Versuchung, dem italienischen Canto ihre Zugeständnisse zu machen, da jene besonderen Stücke, eben in ihrer Vereinzelung, von selbst sich dem Charakter der Cabaletta u. s. w. zuneigten. Der deutsche Komponist schien den Vorwurf der Plumpheit von Seiten der Kunstliebhaber, sowie den der „Un-

dankbarkeit" ihrer Partien von Seiten der Sänger zu fürchten, und begegnete diesen durch Konzessionen, wie sie selbst hier und da eingeflochtene Coloraturen für die Gesangsstimme ausdrücken, deren Ausführung andererseits nicht einmal seine Geschicklichkeit in einem günstigen Lichte erscheinen lassen konnte. Der Zwiespalt der ganzen Schreibart schien einzig dadurch zu beseitigen zu sein, daß das Mittel gefunden würde, auch den Dialog singen zu lassen, um hierdurch die Vereinzelung der Gesangsnummern aufzuheben, und somit der Verführung zur undramatischen Behandlung derselben auszuweichen. Jeder Versuch, das eigentliche Rezitativ auf unseren Dialog anzuwenden, misglückte, und Weber verdankte ihm den befremdenden Eindruck seiner „Euryanthe" auf das Publikum. Die größere Gewöhnung an den durchkomponirten und rezitativisch vorgetragenen Dialog verdanken wir seither dem besonderen Aufschwunge, welchen die große französische Oper zu nehmen schien: diese beschenkte uns mit einigen ungemein eindrücklichen Werken, in welchen das Rezitativ, mit bisher ungewohntem Feuer vorgetragen, sowie von reicherer Begleitung des Orchesters unterstützt, alle Gewöhnungen überwand; so daß von jetzt an auch für unsere Komponisten es zum Ehrenpunkte ward, ihre Textbücher in allen Theilen, wie man es nannte, „durch" zu komponiren. Unvermerkt verfielen wir so in das gänzlich undeutsche Rezitativ, mit den besonderen Merkmalen, daß sein Styl nun der französischen Rhetorik entlehnt war, und auch die deutsche Sprache in ihm nach einem Schema behandelt wurde, welches deutlich den schlechten Übersetzungen aus dem Französischen entnommen war. —

Es muß mir nun erlaubt sein, an meinen eigenen Arbeiten die Phasen der Entwickelung aus dem soeben bezeichneten Styllabyrinthe zu einem einzig gesunden deutschen Style, wie er wenigstens meinem Gefühle von der Sache aufgegangen ist, nachzuweisen, da mir an den Werken meiner opernkomponirenden deutschen Zeitgenossen derselbe Nachweis bisher noch undeutlich geblieben ist.

Was den deutschen Musiker beim Anblicke der Oper in steter Befangenheit erhalten mußte, war ihre Theilung in zwei Hälften, in eine dramatische und eine lyrische, von welcher nur

die zweite für ihn bestimmt war; wodurch er darauf gebracht werden konnte, den ihm zugewiesenen Antheil durchaus nur im Sinne seiner besonderen Kunst, d. h. nach einem formellen Schema, welches von der dramatischen Lebhaftigkeit gar nicht berührt war, auszubeuten und auszuschmücken. So sah **Weber**, nachdem er die höchst dramatische Scene der Anwerbung des Max durch Kaspar vermöge des ihm aufgedrungenen verhängnißvollen Freischusses, dem rezitirten Dialoge hatte überlassen müssen, sich, um der großen Aufregung der Situation einen Ausdruck zu geben, auf die Komposition weniger Verszeilen für eine Arie des höllischen Verführers angewiesen, was ihn natürlich verleiten mußte, dem ganzen Unsinne der monologischen Arie durch dramatisch höchst ungeeignete Ausdehnung im rein musikalisch-effektvollen Sinne beizukommen; weßhalb er denn auch die, so vielen Komponisten schicklich dünkende, Coloratur auf „Rache“ hier nicht unangewandt lassen zu dürfen glaubte. Die vorangehende größere dialogische Scene ward nun für die spätere Pariser Aufführung der Oper von **Berlioz** im französischen Rezitativ-Style durchkomponirt, wobei es sich denn deutlich zeigte, wie gänzlich ungeeignet der lebenvolle deutsche Dialog für diese Behandlung war; und mir wurde es namentlich ganz ersichtlich, daß auf diese dialogische Scene nicht das übliche, wenn auch noch so belebte Rezitativ, sondern eine ganz andere musikalische Durchführung hätte angewandt werden müssen, nach welcher der Dialog selbst in einem solchen Sinne zur Musik erhoben worden wäre, daß der Anhang einer spezifischen Gesangsarie, wie hier die Kaspar's, auch für das musikalische Bedürfniß als gänzlich unnütz erscheinen mußte. Die Erhebung des dramatischen Dialoges zu dem eigentlichen Hauptgegenstande auch der musikalischen Behandlung, wie er für das Drama selbst das Allerwichtigste und in Wahrheit Theilnahmefesselndste war, mußte demzufolge auch die rein musikalische Struktur des Ganzen bestimmen, in welcher somit das bisher zwischen den Dialog eingeschobene besondere Gesangsstück als solches gänzlich zu verschwinden hatte, um dagegen mit seiner musikalischen Essenz im Gewebe des Ganzen ununterbrochen jederzeit enthalten, ja zu diesem Ganzen selbst erweitert zu sein. Um das hier Gemeinte an dem angezogenen Beispiele aus dem Freischützen deutlicher zu machen, haben wir uns etwa vorzustellen, welche Verwendung

und Verwerthung der musikalischen Bestandtheile des vorangehenden Trinkliedes und der abschließenden Arie des Kaspar Weber geglückt sein, wie bedeutend er sie erweitert und durch neue Fügungen bereichert haben würde, wenn er sie zu einer musikalischen Ausführung der ganzen dazwischen liegenden dialogischen Scene verarbeitet hätte, und zwar, ohne ein Wort dieses Dialoges, etwa um seines opernhaften, ariosen Verbrauches willen, zu ändern oder auszulassen. Nehmen wir an, Weber würde sich hierzu durch irgendwelche Nöthigung veranlaßt, und besonders auch die Aufgabe sich zugetheilt gesehen haben, das Orchester nicht in der Weise eines Rezitatives den Dialog eben nur begleiten, sondern im symphonischen Style diesen Dialog so tragen zu lassen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt, der nach außen als gerade so oder anders, als leidenschaftlicher oder ruhiger, trauriger oder heiterer, entschlossener oder zögernder Mensch sich darstellt; und wollen wir hierzu aus vielen Analogien, wie sie die Weber'sche Charakteristik musikalischer Motive, z. B. in den Schlußscenen des letzten Aktes der Euryanthe, uns liefert, entnehmen, in welcher ungemein treffenden und ergreifenden Art das Orchester unsere Mitempfindung für die, im richtig accentuirten Dialoge sich vor unseren Augen entwickelnde, Situation jeden Augenblick thätig erhielte, ohne aufzuhören zugleich als ein künstlerisch wohlgebildetes, reines Tongewebe uns zu ergetzen, — so dürften wir mit dieser einen Scene dem herrlichen Tondichter ein bereits erfülltes Ideal der dramatischen Kunst zu verdanken haben.

Die Möglichkeiten, welche hier Weber sich noch verbargen, aufzusuchen, darin bestand der instinktive Drang, der mich im Verlaufe meiner Entwickelung bestimmte, und ich glaube den Punkt, bis zu welchem ich in ihrer Auffindung gelangte, am deutlichsten kenntlich zu machen, wenn ich des einen Erfolges gedenke, daß ich meine dramatischen Gedichte mit der Zeit bis zu einer solchen dialogischen Ausführlichkeit ausbilden konnte, daß Der, dem ich sie zuerst mittheilte, mir nur seine Verwunderung darüber ausdrückte, wie ich dieß ganz vollständig dialogisirte Theaterstück nun auch noch in Musik setzen können würde; wogegen dann andererseits mir wieder zugestanden werden mußte, daß die endlich gerade zu diesen Gedichten entstandenen Par-

tituren einen bisher nicht gekannten ununterbrochenen musikalischen Fluß aufzeigten. Jeder Art Widerspruch ward in der Beurtheilung dieses künstlerischen Phänomen's laut: gerade an der stets gleichen Ausgeführtheit meines Orchesters glaubte man sich ärgern zu dürfen; denn, so hieß es, nun habe ich die Bildsäule vom Kopfe bis zum Fuße in das Orchester gestellt, und auf der Bühne laufe nur noch das Fußgestell herum, wodurch ich denn den „Sänger“ gänzlich todt gemacht hätte. Dagegen ereignete es sich wiederum, daß gerade unsere Sänger, und zwar die besten, eine große Zuneigung für die von mir ihnen gestellten Aufgaben gewannen, und endlich so gern „in meinen Opern sangen“, daß ihre vorzüglichsten und vom Publikum am wärmsten aufgenommenen Leistungen daraus hervorgingen. Ich habe nie mit einem Opernpersonale zu innigerer Befriedigung verkehrt, als bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Meistersinger“. Hier fühlte ich mich am Schlusse der Generalprobe gedrängt, einem jeden der Mitwirkenden, vom ersten der Meister bis zum letzten der Lehrbuben, meine unvergleichliche Freude darüber auszudrücken, daß sie, so schnell jeder opernhaften Gewöhnung entsagend, mit der aufopferndsten Liebe und Hingebung sich eine Darstellungsweise zu eigen gemacht hatten, deren Richtigkeit in dem Gefühle eines Jeden wohl tief begründet lag, jetzt aber, da sie ihnen ganz kenntlich geworden war, auch so willig von ihnen bezeugt werden durfte. Bei meinem Abschiede konnte ich ihnen somit die hierdurch wiederum in mir lebendig gewordene Überzeugung aussprechen, daß, wenn das Schauspiel wirklich durch die Oper verdorben worden sei, es jedenfalls nur durch die Oper wieder aufgerichtet werden würde.

Und zu so kühner Zuversicht in meinem Ausspruche durften gerade diese „Meistersinger“ mich verleiten. Das, was ich zuvor als das unseren Darstellern zu gebende „Beispiel“ bezeichnete, glaube ich mit dieser Arbeit am deutlichsten aufgestellt zu haben: wenn einem witzigen Freunde es dünkte, mein Orchestersatz käme ihm wie eine zur Oper gewordene unausgesetzte Fuge vor, so wissen wiederum meine Sänger und Choristen, daß sie mit der Lösung ihrer so schwierigen musikalischen Aufgaben zur Aneignung eines fortwährenden Dialoges durchgedrungen waren, der ihnen endlich so leicht und natürlich fiel, wie die gemeinste Rede des Lebens; sie, die zuvor, wenn es „Opernsingen“

hieß, sofort in den Krampf eines falschen Pathos' verfallen zu müssen glaubten, fanden sich jetzt im Gegentheile angeleitet, mit getreuester Natürlichkeit rasch und lebhaft zu dialogisiren, um erst von diesem Punkte aus, unmerklich, zu dem Pathos des Rührenden zu gelangen, welches dann zu ihrer eigenen Überraschung Das wirkte, was dort den krampfhaftesten Anstrengungen nie gelingen wollte.

Darf ich mir somit das Verdienst zusprechen, durch die musikalischen Zeichen meiner Partitur dem Sänger die richtigste Anleitung zu einer natürlichen dramatischen Vortragsweise, wie sie selbst dem rezitirenden Schauspieler gänzlich verloren gegangen ist, gegeben zu haben, so habe ich, zur Erklärung der besonderen Eigenschaften gerade meiner neueren Partituren, wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie die bis hierher ungewohnte Ausführlichkeit derselben eben nur von der Nöthigung zur Auffindung jener richtigen Bezeichnung des durchaus natürlichen Vortrages des Sängers eingegeben ward. —

Es war noch nicht die etwa geglückte Lösung des hier zuletzt bezeichneten Problem's, dem ich den Erfolg meines „Tannhäuser" auf den deutschen Theatern verdankte: ich glaube bescheiden anerkennen zu müssen, daß dieser bisher nur noch auf einem Gefallen an lyrischen Details beruhte, während mir bei den von mir gekannten Aufführungen dieser Oper stets noch der, in einem gewissen Sinne beschämende, Eindruck verblieb, den „Tannhäuser", wie ich mir ihn gedacht, gar nicht zur Darstellung gebracht zu sehen, sondern nur Dieß und Jenes aus meiner Partitur, von welcher das Meiste, nämlich eben das Drama, als überflüssig bei Seite gelassen wurde. Für dieses Übel will ich das geistlose Befassen unserer Opernfaktoren mit meinem Werke nicht einzig verantwortlich machen, sondern nach meinen, gerade hieran gewonnenen Erfahrungen, eingestehen, daß ich das, zuvor näher charakterisirte „Beispiel" in dieser Partitur noch nicht deutlich und bestimmt genug vorgezeichnet hatte. Hier konnte nur noch das ganz individuelle Genie des Darstellers ergänzen, welches somit von sich aus das „Beispiel" hätte geben müssen, welches selbst aufzustellen ich mich fortan genöthigt fühlte.

Wer nun vermeinen wollte, daß ich hiermit durch minutiöse Vorzeichnung in mechanischer Weise die Lebhaftigkeit der genialen Darstellung im Voraus zu bestimmen im Sinne hätte, den

verweise ich, um über seine hier unterlaufende Verwechselung des Natürlichen mit dem Affektirten sich aufzuklären, eben an die Wirkung der Zeichen meiner Partituren auf den Vortrag sowohl der Musiker wie der Sänger, welche mit richtigem Instinkte in ihnen gerade nur das Bild erkennen, welches ich ihnen zur Nachbildung vorhalte. Es ist der ungemeinen Verflachung unserer Kritik gerade auf diesen Gebieten recht natürlich, an der Komplizirtheit des für die Vorzeichnung jenes Bildes verwendeten technischen Apparates, wie er in jenen Partituren vorliegt, sich zu stoßen, da eine oberflächlichere Zeichnung, wie sie vermeinen, dem darstellenden Sänger die schicklichere Freiheit lassen sollte, sich seinen besonderen Inspirationen zu überlassen, welche Freiheit ihm durch meine, als peinlich angesehenen Vorrichtungen benommen würde. Es ist dieß gewiß dasselbe, wenn auch zu Zeiten etwas verkleidete Urtheil, welches an der antiken Tragödie mit seiner metrischen und choregraphischen Überfülle Ärgerniß nimmt, und selbst die antiken Stoffe sich in dem nüchternen Gewande der beliebten poetischen Jamben-Diktion unserer modernen Dichter vorgeführt wünscht. Wem aber jener uns überreich dünkende choregraphische Apparat verständlich geworden ist, wer Das, was wir jetzt nur als litterarisches Monument noch übrig haben, aus dem Geiste der uns verloren gegangenen tönenden Musik selbst sich zu erklären weiß, und von der Wirkung des durch ihren Zauber jetzt heraufbeschworenen, durch Maske und Kothurn aus jener nöthigen Ferne sich als solchen uns kenntlich machenden, tragischen Helden eine lebendige Vorstellung machen kann, der wird auch begreifen, daß das Werk des dramatischen Dichters fast mehr auf seiner Leistung als Choregraph und Chorege, als selbst auf seiner rein poetischen Fiktionskraft beruhte. Alles was der Dichter in jener Eigenschaft erfindet und auf das Ausführlichste anordnet, ist die genaueste Verdeutlichung des von ihm bei der Konzeption ersehenen Bildes, welches er nun der mimischen Genossenschaft zur Nachbildung im wirklich dargestellten Drama vorhält. Hiergegen bezeichnet es den Verfall des Drama's, vom Eintritte der sogenannten neueren Attischen Komödie an bis auf unsere Tage, daß ein platterer Stoff in flacher Ausführung dem individuellen Belieben des Mimen, des eigentlichen „Histrionen“ der Römer, vom Dichter überlassen ward; daß der Mime hierbei mit dem

Dichter zugleich entartete und herabsank, ist ebenso gewiß, als daß jener sich nur wieder erhob, als der wahre Dichter sich ihm von neuem zugesellte, und das Vorbild ihm deutlich aufzeichnete, wovon in den Dramen Shakespeare's uns ein Beispiel vorliegt, und zwar mit einem als Litteraturprodukt nicht minder unbegreiflichen Kunstwerke, als jene antiken Tragödien es sind.

Ein gleich unbegreifliches Kunstwerk liegt uns Deutschen in Goethe's Faust noch als ungelöstes Räthsel vor. Es ist, wie ich dieß schon oben betonte, ersichtlich, daß wir in diesem Werke die konsequenteste Ausbildung des originalen deutschen Schauspieles besitzen: vergleichen wir es mit den größten Schöpfungen des neueren Drama's aller Nationen, des Shakespeare'schen mit eingeschlossen, so zeigt sich in ihm eine nur ihm zugehörende Eigenthümlichkeit, welche es jetzt aus dem Grunde für theatralisch unausführbar gelten läßt, weil das deutsche Theater selbst die Originalität seiner Ausbildung schmählich aufgegeben hat. Nur wenn diese noch nachgeholt werden könnte, wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses Werk in das Reine kommen können; während jetzt den Koryphäen dieser Kritik es noch erlaubt dünken darf, z B. über den zweiten Theil des „Faust" parodistische schlechte Witze zu reißen. Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser (man möge sich stellen, wie man wolle!) immer noch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Theil der Tragödie. Und dieses Werk, welches in dem plastischen Geiste des deutschen Theaters wurzelt, wie kein anderes, mußte von dem Dichter wie in die leere Luft geschrieben werden: die einzigen Zeichen, mit denen er das von mir gemeinte Beispiel oder Vorbild fixiren konnte, waren gereimte Verszeilen, wie er sie zunächst der rohen Kunst unseres alten Volksdichters, Hans Sachs, entnahm. Wenn wir nun aber aus einem Zeugnisse ersehen wollen, zu welcher allerhöchsten Idealität in dem schlichtesten deutschen Volkselemente der Keim lag, sobald es eben vom berufenen treuen Geiste ausgebildet wurde, so haben wir nur auf diesen Wunderbau zu achten, den Goethe auf jenem sogenannten Knittelverse aufführte: er scheint diese Grundlage vollendetster Po-

pularität nie zu verlassen, während er sich auf ihr bis in die höchste Kunst der antiken Metrik schwingt, Glied um Glied mit Erfindungen einer selbst von den Griechen ungekannten Freiheit ausfüllend, vom Lächeln zum Schmerz, von der wildesten Derbheit zur erhabensten Zartheit hinüber leitend. Und diese Verse, deren Sprache die deutscheste Natürlichkeit ist, können unsere Schauspieler nicht sprechen!

Könnten sie sie vielleicht singen?

Etwa mit italienischem „Canto"?

Gewiß war hier etwas zu erfinden, nämlich: wie eine Gesanges-Sprache zu ermöglichen sei, in welcher eine ideale Natürlichkeit an die Stelle der zur unnatürlichen Affektation gewordenen Rede unserer, durch eine undeutsche Rhetorik verdorbenen, Schauspieler träte; und mich dünkt es, als ob unsere großen deutschen Musiker uns hierzu die Wege geleitet hätten, indem sie uns den durch eine unerschöpfliche Rhythmik belebten Melismus an die Hand gaben, vermöge welches das mannigfaltigste Leben der Rede in bestimmtester Weise fixirt werden konnte. Wohl dürfte das durch ihre Kunst bestimmte Vorbild dann wie eine der „Partituren" sich ausnehmen, welche allerdings ebenfalls ein Räthsel für unsere ästhetische Kritik bleiben werden, bis sie etwa einmal ihren Zweck erfüllt haben, nämlich einer vollendeten dramatischen Aufführung als technisch fixirtes Vorbild gedient zu haben. —

Aber dieses Vorbildes eben bedarf die mimische Kunst, und in seiner ausgeführtesten Deutlichkeit beruht die Kraft, mit welcher es auf den mimischen Nachahmungstrieb zu wirken hat, um ihn zur idealen Nachbildungskunst zu erheben. Somit sind wir mit dieser Bestimmung auf dem Punkte angekommen, von welchem aus die Natur des Mimen, welcher hauptsächlich diese Untersuchungen über Schauspieler und Sänger galten, selbst in allernächste Betrachtung gezogen werden muß, wenn die künstlerische wie soziale Stellung dieser wichtigsten Faktoren des Drama's und des ihm gehörenden Theaters richtig bestimmt werden soll. —

Es ist ebenso unsinnig, von dem Schauspieler und Sänger zu verlangen, daß er das falsche Machwerk eines affektirten Litte-

raturpoeten oder Musikers durch seine Darstellung zu dramatischer Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit erheben solle, als es thörig ist, bei ihm überhaupt rein produktive Kraft voraussetzen zu wollen. Sein ganzes Wesen ist Reproduktivität, deren Wurzel wir als den Trieb zur möglichst täuschenden Nachahmung fremder Individualitäten und ihres Benehmens in den Vorgängen des gemeinen Lebens erkennen. Wenn wir die Anleitung dieses Triebes zur Darstellung des über die gemeine Lebenserfahrung hinausliegenden, somit idealen Lebensgebildes einzig dem dramatischen Dichter vorbehalten wissen dürfen, so sprechen wir hiermit Alles aus, was über die Würde der mimischen Kunst zu sagen ist, welche fälschlich bereits in eine Erhebung des Mimen-Standes zur staatsbürgerlichen Respektabilität gesetzt wurde.

Was der Mime außerhalb seiner Kunst noch ist, ob ein gebildeter oder unwissender, ein rechtschaffener, ordentlicher, oder leichtsinniger und lüderlicher Mensch, hat mit Dem, was er innerhalb seiner Kunst ist, nichts gemein; begegnet es Professoren, daß sie sich betrinken und prügeln, so kann dieß noch viel eher bei Schauspielern vorkommen, und jener Markgraf von Bayreuth, welcher sich von einem auf der Treppe ihrer Herberge betrunken angetroffenen Hanswurste abschrecken ließ, neben seinen Liebhabereien für französisches Theater und italienische Oper, sich über den Zustand einer deutschen Schauspielertruppe zu unterrichten, mag von uns als verwöhnter Herr entschuldigt werden, wenngleich wir seinem Sinne für die mimische Kunst keinen besonderen Ernst zusprechen können. Hiergegen bin ich, nach allen vorangegangen Erörterungen, hoffentlich aber auch vor dem Anscheine bewahrt, als wollte ich der verzweifelten Vorliebe jenes früher von mir erwähnten Theaterdirektors für das Befassen mit dissoluten Komödiantenbanden mich anschließen: es hat sich erwiesen, daß hier der Dichter, um zur Einwirkung zu gelangen, nothwendig selbst zum Komödianten werden mußte. Immerhin ist anzunehmen, daß, wer den Beruf zum dramatischen Dichter in sich fühlt, gerade an der niedrigsten Sphäre des Schauspielerwesens nicht hochmüthig vorübergehen sollte: hier, wo der Mime seinen Hauswirth, den Bierzapfer, den Polizeikommissarius, und wen ihm sonst der schwierig zu durchlebende Tag vorführte, täuschend nachahmt, um des Abends für alle Noth sich zu rächen, während er euch damit gut gelaunt

zu unterhalten scheint, — hier hat der Dichter ungefähr Das zu erlernen, was Shakespeare erlernte, ehe er die armen Komödianten zu Königen und Helden umschuf. Ihr wisset, ein Puppenspiel gab Goethe seinen „Faust“ ein!

Bleiben wir bei der Ansicht, daß die Würde, zu welcher jenes Mimenwesen zu erheben ist, ihm einzig durch die Vertauschung des von ihm nachzuahmenden Vorbildes, vermöge der Versetzung desselben aus der gemeinen, sinnlichen Lebenserfahrung in die Sphäre der idealen Weltanschauung, verliehen werden kann, so ist allerdings anzunehmeu, daß mit dieser Versetzung der Mime selbst auch in einen neuen sozialen Zustand eintritt.

Diesen bezeichnet Ed. Devrient in seinem früher bereits erwähnten Buche recht schicklich, wenn er von dem Schauspieler die ächt republikanische Tugend der Selbstverläugnung fordert.

Im Grunde ist hierunter eine bedeutende Erweiterung derjenigen Anlagen verstanden, welche den mimischen Trieb selbst ausmachen, da dieser zunächst nur als, fast dämonischer, Hang zur Selbstentäußerung zu verstehen ist. Hier würde es nun darauf ankommen, zu wessen Gunsten und um welches Gewinnes willen der Akt dieser an sich so seltsamen Selbstentäußerung vor sich geht; und hier ist es, wo wir vor einem völligen Wunder, wie vor einem Abgrunde stehen, welchen uns kein eigentliches Bewußtsein mehr erleuchtet, weßhalb eben hier der Fokus anzunehmen ist, aus welchem — je nach einem fraglichen Entscheide — das wunderbarste Gebilde der Kunst oder das lächerlichste der Eitelkeit hervorgehen kann.

Soll angenommen werden, daß eine wirkliche Entäußerung unseres Selbstes uns möglich ist, so müssen wir bei diesem Vorgange zunächst unser Selbstbewußtsein, somit unser Bewußtsein überhaupt als außer Thätigkeit gesetzt uns vorstellen. In Wahrheit scheint der durchaus geniale, vollendete Mime bei jenen Akten der Selbstentäußerung das Bewußtsein von sich in einem Grade aufzuopfern, daß er es in einem gewissen Sinne auch im gemeinen Leben nicht, oder wenigstens nie vollständig wiederfindet. Hiervon überzeugen wir uns deutlich durch einen Einblick in die Überlieferungen, welche uns das Leben Ludwig Devrient's aufbewahren, und aus denen es uns ersichtlich wird, daß der große Mime außerhalb des Zustandes jener

wunderbaren Selbstentäußerung in zunehmender Bewußtlosigkeit sein Leben zubrachte, ja daß er der Wiederkehr des Selbstbewußtseins mit zerstörender Gewaltsamkeit durch Berauschung vermittelst geistiger Getränke entgegenwirkte. Offenbar bezog sich daher das eigentlich schmeichelnde Lebensbewußtsein dieses ungewöhnlichen Menschen auf jenen wunderbaren Zustand, in welchem er sein eigenes Selbst gänzlich mit dem anderen des von ihm dargestellten Individuums vertauscht hatte, und von dessen Gewaltsamkeit man sich einen Begriff machen kann, wenn man bedenkt, daß hier eine gänzlich objektlose Imagination seine Person bis in jede Muskel seines Leibes hin so beherrscht, wie es sonst nur der durch reale Motivation angeregte Wille an sich selbst bewirkt.

„Was ist ihm Hekuba?“ — fragt Hamlet, als er den Schauspieler von dem Traumbilde der Dichtung auf das Wahrhaftigste ergriffen sah, während er selbst der realsten Aufforderung zum Handeln gegenüber sich als „Hans den Träumer“ fühlt.

Wir müssen erkennen, daß wir vor einem Exzesse derjenigen Urkraft stehen, welcher überhaupt alles dichterische und künstlerische Wesen entsprießt, dessen wohlthätigste und der Menschheit dienlichste Produkte wir fast nur einer gewissen Abschwächung, wenigstens Mäßigung in ihren Äußerungen verdanken. Kommen wir daher zu dem Schlusse, daß wie die höchsten Kunstschöpfungen des menschlichen Geistes der so überaus seltenen geistigen Begabung verdanken, die zu jener Fähigkeit zur vollständigen Selbstentäußerung noch die klareste Besonnenheit verleiht, vermöge welcher auch der Zustand der Selbstentäußerung in demselben Bewußtsein sich spiegelt, welches bei dem Mimen völlig depotenzirt wird.

Durch jene Fähigkeit zur Selbstentäußerung zu Gunsten eines Bildes der bloßen Anschauung, ist somit der Dichter dem Mimen urverwandt, während er durch diese andere der klaresten Besonnenheit zu dessen Meister wird. Mit seiner Besonnenheit und seinem deutlichen Bewußtsein tritt der Dichter für den Mimen ein, und hierdurch gewinnt ihr gegenseitiger Verkehr jene unvergleichliche Heiterkeit, von welcher nur große Meister in ihrem Umgange mit dramatischen Darstellern wissen, während der gemeinigliche Verkehr der heutigen Schauspieler und Sänger

mit ihren scheinbaren Vorgesetzten jenen nüchternen Ernst der pedantischen Stupidität aufweist. Die hier gemeinte Heiterkeit ist aber zugleich das glückliche Element, welches den wahrhaft begabten Mimen über dem Abgrunde erhält, an den er vermöge seines übernatürlichen Hanges zur Selbstentäußerung bei der Ausübung seiner Kunst sich gedrängt fühlt. Wer sich an diesen Abgrund versetzen kann, wird mit Grausen inne werden, daß es sich hier um ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit handelt, welches im geeigneten Momente in hellen Wahnsinn umzuschlagen drohen kann; und hier ist es eben jenes Bewußtsein des Spieles, welches für den Mimen in der Weise befreiend eintritt, wie den Dichter das Bewußtsein von seiner Selbstentäußerung zu der höchsten schöpferischen Besonnenheit leitet.

Jenes befreiende Bewußtsein des Spieles ist es, welches dem genialen Mimen das kindliche Wesen verleiht, durch das er sich so liebenswürdig sowohl vor seinen unbegabteren Genossen, als auch vor seiner ganzen bürgerlichen Mitwelt auszeichnet. Die einnehmendsten und zugleich belehrendsten Erfahrungen hierüber war mir seiner Zeit durch den näheren künstlerischen Verkehr mit der herrlichen Wilhelmine Schröder-Devrient zu machen gestattet, an deren Beispiele überhaupt ich alle meine Ansichten über edles mimisches Wesen verdeutlichen möchte. Durch diese wunderbare Frau ist mir der rettende Zurücktritt des in vollster Selbstentäußerung verlorenen Bewußtseins in das plötzliche Innewerden des Spieles, in welchem sie begriffen war, in wahrhaft überraschender Weise bekannt geworden. In einer der aufregendsten Scenen, während welcher sie alle Zuhörer in jenes nahe an das Schrecken streifende Staunen der theilnahmvollsten Entrücktheit fest bannte, hatte sie für einen Augenblick die Bühne zu verlassen, um sofort wieder dahin zurückzukehren: diese wenigen Sekunden verwandte sie zu einer Äußerung des übermüthigsten Scherzes an ihren alten Lehrer, welchem sie das Taschentuch, womit dieser sich die Thränen der Ergriffenheit trocknete, mit lustiger Heftigkeit entriß, um ihre eigenen Thränen abzuwischen, worauf sie das Tuch ihm mit dem Verweise: „Was hast du Alter zu weinen? Das lass' meine Sache sein!“ zurückwarf, um nun hastig wieder auf die Scene zu stürzen, und dort sich in den herzzereißenden Ausruf zu ergehen: „Was hab' ich geseh'n!“

Einem solchen Auftritte gegenüber dürfte der Unverständige sich leicht dazu veranlaßt halten, den Vorgang auf der Scene, durch welchen die Künstlerin uns Alle in die höchste Ergriffenheit versetzte, als ein lügnerisches Gaukelspiel von abgefeimtester bewußter Verstellung zu beurtheilen; wogegen er nun wieder sehr verwundert sein würde zu erfahren, wie unmöglich es war, durch irgend einen in das gemeine Bewußtsein tretenden Zwischenfall die Darstellerin ihrer persönlichen Selbstentäußerung zu entfremden. Selbst ihr gewöhnliches Loos, sich solchen Mitspielern gegenüber zu befinden, welche nie aufhörten in ihrer eigenen lächerlichen Person vor ihr zu stehen und sich zu bewegen, änderte hierin nichts; vermochte sie sich außer der Scene in den leidenschaftlichsten Klagen über dieses Loos zu ergehen, so war nie eine Rückwirkung davon an ihr zu gewahren, sobald sie mit dem Betreten der Bühne begeistert in die Noth sich gefügt hatte. Als „Desdemona“ faßte sie, auf den Knieen liegend, mit der todesernsten Frage: „Kannst du dein Kind verstoßen?“ den Saum des Gewandes ihres Vaters, wovor der ehrliche Bassist, welcher diesen vorzustellen hatte, dermaßen in Furcht und Schrecken gerieth, daß er hastig seinen Mantel an sich zog und zurückwich; der lächerliche Eindruck hiervon sprach sich durch eine Bewegung des ganzen Publikums aus, nur in den Mienen der Künstlerin war nicht eine Spur davon zu lesen: nicht ein Wimperzucken flog über den unsäglich ausdrucksvollen Blick, welcher den armen „Brabantio“, der seinem Kinde ungerührt zu fluchen hatte, in hasenhafte Flucht schlug.

Wer kennt nicht das Benehmen unserer Primadonnen in einem sogenannten Finalesatze, in welchem die Sänger, vom Chore flankirt, vor uns aufgereiht stehen, während keiner von ihnen weiß, was der andere singt oder sonst vornimmt? Ich verfolgte die Schröder-Devrient in ihrem Verhalten zu dem letzten Finale des „Freischütz“, und versichere, nie eine erhabenere Meinung von der dramatischen Darstellungskunst gewonnen zu haben, als in dieser ziemlich banalen Scene des üblichen Denouements eines Opernsüjets, in welcher „Agathe“ nur zweimal, fast episodisch, sich vernehmen läßt, und, auf einem Rasensitze festgebannt, an der Handlung einen durchaus nur leidenden Antheil nimmt. Aber in diesem leidenden Antheile des vom Todesschreck zu den qualvollsten Erfahrungen erwachenden, endlich

durch schwankende Übergänge zum Aufleben der beglückendsten Hoffnungen geleiteten Seele des liebenden Mädchens, in dem letzten Blicke, den sie auf den zur Bestehung seines Probejahres von ihr scheidenden Geliebten heftete, drückte sich eine Poesie des Drama's aus, von der wir alle keinen Begriff hatten, und die wir doch jetzt in den so oft schmählich vor uns abgespielten Tonsätzen gerade dieses, so langweilig und undramatisch erscheinenden „Finale's“, auf das Rührendste ausgesprochen finden mußten.

Im Betreff dieser Künstlerin wurde immer wieder die Frage an mich gerichtet, ob denn, da wir sie als Sängerin rühmten, ihre Stimme wirklich so bedeutend gewesen wäre, — worunter denn Alles verstanden zu werden schien, worauf es in diesem Falle üllerhaupt ankomme. Wirklich verdroß es mich stets, diese Frage zu beantworten, weil es mich empörte, die große Tragödin mit jenen weiblichen Kastraten unserer Oper in eine Rangordnung geworfen zu wissen. Wer mich noch jetzt fragen sollte, dem würde ich heute ungefähr Folgendes antworten: — Nein! Sie hatte gar keine „Stimme“; aber sie wußte so schön mit ihrem Athem umzugehen und eine wahrhaftige weibliche Seele durch ihn so wundervoll tönend ausströmen zu lassen, daß man dabei weder an Singen noch an Stimme dachte! Außerdem verstand sie es, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponiren habe, wenn es der Mühe werth sein solle, von einem solchen Weibe „gesungen“ zu werden: das that sie durch das von mir gemeinte „Beispiel“, was dießmal sie, die Mimin, dem Dramatiker gab, und welches unter allen, denen sie es gab, einzig von mir befolgt worden ist. —

Aber nicht nur dieses Beispiel, sondern alle meine Kenntniß von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau; und durch diese Belehrung ist es mir eben auch gestattet, als den Grundzug dieses Wesens die Wahrhaftigkeit aufzustellen. Die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des ächten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat. Dieses nur nach Lohn ausspähende und deshalb immer verdrießliche Volk ist denn auch der Heiterkeit unfähig, deren göttlicher Trost Jene für die ungeheueren

Opfer ihrer Selbstentäußerung belohnt. Wir wissen von einem großen Schauspieler, welcher für eine seinem eigenen Gefühle nach ihm mißglückte Darstellung vom Publikum beifällig bejubelt wurde, daß er ausrief: „Vergieb ihnen, Herr! Sie wissen nicht, was sie thun!“ Die Schröder-Devrient würde vor Scham vergangen sein, wenn sie der Anwendung eines unwahren Effektmittels eine Beifallsbezeigung hätte verdanken sollen; ebenso wie es ihr unmöglich gewesen wäre, durch die lächerlichen Modetrachten unserer geringeren und vornehmeren Frauenwelt, etwa durch einen hochgewölbten falschen Chignon u. dgl. der Männerwelt zu gefallen. Und doch war der unmittelbare, stürmisch sich kundgebende Beifall das unentbehrliche Element, auf dessen Wogen sich die ungeheuere Aufregung jener schöpferischen Selbstentäußerung getragen fühlen wollte. Dieses wunderbare Spiel mit sich selbst, bei welchem der Spieler sich gänzlich selbst verliert, ist keine Unterhaltung zum eigenen Vergnügen; es ist ein gegenseitiges Spiel, bei dem euch Zuschauern der Gewinnst ganz allein überlassen ist: aber ihr müßt ihn euch aneignen; die erhabene Täuschung, an welche der Mime seine ganze Persönlichkeit setzt, muß euch durch und durch einnehmen, und aus euch muß ihm die eigene, außer sich versetzte Seele antworten, wenn er nicht als lebloser Schatten nun davonschleichen soll.

Und hier, in diesem Naturgesetze des Austausches seiner wunderbaren Kunst gegen den unmittelbar sich kundgebenden Enthusiasmus, wie er sich im Beifalle des Publikums auszusprechen hat, wäre denn der Dämon aufzusuchen, der so oft den Genius in seine Fesseln schlug, und dafür uns die Gnomen und Gespenster des heutigen Theaters an den Tag setzte. Denn er ist es, der uns mit satanischer Ironie fragen darf: „was ist Wahrheit?“ Was ist Wahrheit hier, wo Alles auf Täuschung berechnet ist? Wer unterscheidet es, ob die persönliche Gefallsucht sich dieser Täuschung bedient, oder ob die genialste Individualität zu eigener Selbstentäußerung sich ihrer bemächtigt?

So wäre es denn dieses schwierige Problem, welches uns zu dem Ausgangspunkte unserer letzten Untersuchung wieder zurückbrächte: nämlich die Frage, ob dem Theater eine republi-

kanische Verfassung mit der Nöthigung zur Selbstverleugnung seiner Mitglieder ersprießlich sein dürfte?

Was hier „Selbstverläugnung“ heißen kann, erkannten wir an dem Charakter der wahrhaften mimischen Kunst selbst, welche ihre Kraft durch die Selbstentäußerung bekundet. Wer soll dieser nun, welche ganz von selbst eintritt, sobald die mimische Kunst wirklich sich bewährt, das Gesetz für jene Selbstverläugnung aufstellen, und wer über diese Erfüllung wachen?

Wir müssen hier auf den ersten Blick erkennen, daß es sich um einen reinen Widerspruch, um einen Unsinn handelt; es wäre denn, daß man von der Meinung ausginge, die mimische Kunst sei in jeder Form eine Kunst der reinen Eitelkeit und Gefallsucht, und um mit der Handhabung dieser Elemente nun so weit zu kommen, daß es dabei einen ganz anderen Anschein, nämlich den der Erreichung der höchsten Ziele der dramatischen Kunst, gewinne, müsse man republikanische Gesetze für die Komödianten erlassen, und diese durch staatliche Würdigung sanktioniren lassen.

In Wahrheit scheint sich der Traum des Ehrgeizes einer neuen Art von Theaterdirektoren, welche in den letzten Zeiten aufgekommen ist, näher betrachtet, in dieses Trugbild aufzulösen. Es durfte verdrießen, zu sehen, daß jene schöne Tugend der Selbstverläugnung dem Personale eines Theaters einfach anbefohlen werden sollte, wie dieß von den vornehmen Theater-Intendanten in ihrer Weise nöthigen Falles geschah: humaner erschien es, diese Tugend zu lehren; und als Tugendlehrer ließ man sich nun berufen, um ganz ernsthaft an das seltsame Problem zu gehen, zu lehren, was unter keinen Umständen zu lernen ist. Dagegen konnte es nicht schwer fallen, talentlosen Schauspielern, die unter keinen Umständen Ansprüche auf den Beifall des Publikums erheben durften, den rechten Gehorsam gegen die Anordnungen des Herrn Direktors beizubringen; dieß mochte wieder dadurch gelingen, daß dieser selbst vornehme Manieren annahm, kleine Bewegungen mit der Hand machte, recht kurz sprach und zur gehörigen Zeit etwa gar keine Antwort gab. Nur durfte hier kein wirkliches Talent aufkommen, welches sofort die ganze schwierige Übereinkunft gestört hätte. Der Mime mußte in seinem schicklichen Fläschchen sorgfältig etikettirt auf

dem Repositorium aufgestellt sein, von welchem nun der dramaturgische Tugend-Apotheker ihn herunter langte, und nach dem Rezepte des nicht minder tugendhaften Herrn Theaterdichters in die gehörige Mischung brachte, um so das heilsame dramatische Arkanum zu brauen, welches am Abend dem Publikum als Beifalls-Vomitiv zum Verschlucken eingegossen wurde.

Es wollte Manchem scheinen, als ob diese Art der Theaterpflege nicht die ganz rechte sei, und Vielen dünkte der Litterat, sobald er sein Heil im Theater aufzusuchen sich entschlossen hatte, doch bei weitem berufener. Dieser, sobald man ihn demnach zum Direktor machte, ward nun zum Konkurrenten seiner Schauspieler: er wollte so gut gefallen, wie diese, und, genau betrachtet, dünkte ihn der Beifall des Publikums gerechter, wenn er ihm statt dem Schauspieler zugetheilt würde, da er ja doch der Verfasser des Rezeptes sei, nach welchem jene Arkana erst zur Wirkung gebracht wurden. Hier wurden nun die Schauspieler so verwendet, daß das Licht der Bewunderung, namentlich von Seiten der Zeitungspresse, immer auf das geistvolle „Totale“ der Aufführungen fiel, durch welche, wenn nicht die Übersetzungen oder gar „Originalstücke“ des Direktors, so doch wenigstens die von seiner meisterhaften Hand gelieferten Bearbeitungen solcher verherrlicht werden. Nun war auf einmal selbst Shakespeare begriffen und dem deutschen Publikum erst ordentlich geschenkt worden: und dieß Alles geschah mit Schauspielern, die, namentlich auch in den Augen des für sie alle eintretenden Dramaturgen, nicht der Rede werth waren; denn darin bestand sein Triumph, mit seiner Truppe und etwa einem bisher für undankbar geltenden Theaterstücke den Lobspruch einzuernten, mit welchem man z. B. Meyerbeer schmeichelte, nämlich daß er ein albernes Süjet so wundervoll komponirt habe.

Daß auch hierbei nicht viel herauskommen will, scheint wiederum nicht gänzlich unbeachtet zu bleiben, und schließlich durchbricht das zügellose Komödiantenwesen überall den künstlichen Damm, den man etwa gegen seine Eitelkeit errichtet zu haben glaubte. Mit einem verächtlichen Lächeln wirft der rechte Theatervirtuose das ganze Kartenhaus über den Haufen. Wo Alles nur um Beifall buhlt, wie sollte er da Demjenigen vorenthalten bleiben, dem er einzig natürlich zuzufallen hat? Und dieß ist, wenn der Beifall ernstlich gemeint sein soll, doch ersicht-

lich der Mime, der jetzt, in diesem Augenblicke, sein Alles, sich selbst, seine Vergangenheit und seine Zukunft daran setzt, um dieser einen, ungeheueren Wirkung seiner Selbstentäußerung auf euch unmittelbar sich bewußt zu werden? —

So Vieles ist über die Flüchtigkeit des Mimen-Ruhmes gesprochen und gedichtet worden; nur Wenige aber werden die ganze Tragik des Ruhmes, dem „die Nachwelt keine Kränze flicht", richtig ermessen haben. Aus meinem Leben habe ich dagegen eine Erinnerung aufgezeichnet, welche ich, da in ihr jene Würdigung bestimmt ausgesprochen ist, hier mittheile. — Im Jahre 1835 traf ich mit Frau Schröder-Devrient, welche dort zu einem kurzen Gastspiele angekommen war, in Nürnberg zusammen. Das dortige Opernpersonale bot keine große Auswahl der zu gebenden Vorstellungen; außer „Fidelio" war nichts Anderes als die „Schweizerfamilie" herauszubringen, worüber die Künstlerin sich denn beklagte, daß dieß eine ihrer frühesten Jugendrollen sei, für welche sie sich kaum mehr eignete, und die sie auch zum Überdrusse häufig gegeben habe. Auch ich sah der „Schweizerfamilie" mit Misbehagen, ja fast mit Bangigkeit entgegen, da ich nicht anders glaubte, als daß die matte Oper und die altmodisch sentimentale Rolle der „Emeline" den bisher stets von den Leistungen der Künstlerin erhaltenen großen Eindruck beim Publikum, wie bei mir selbst, schwächen würde. Wie groß war nun meine Ergriffenheit und mein Erstaunen, als ich an diesem Abende die unbegreifliche Frau erst in ihrer wahrhaft hinreißenden Größe kennen lernen sollte! Daß so etwas, wie die Darstellung dieses Schweizermädchens nicht als Monument allen Zeiten erkenntlich festgehalten und überliefert werden kann, muß ich jetzt noch als eine der erhabensten Opferbedingungen erkennen, unter welchen die wunderbare dramatische Kunst einzig sich offenbart, weßhalb diese, sobald solche Phänomene sich kundgeben, gar nicht hoch und heilig genug gehalten werden kann.

Und solch' einer Frau nun Gesetze der Selbstverläugnung vorschreiben zu wollen! Etwa zu Gunsten der Partitur der „Schweizerfamilie", oder des Nürnberger Stadttheaters, welche beide ruhig neben einander fortleben und nicht die mindeste Erinnerung von jenem wundervollen Abende aufbewahren! —

Es giebt einen Einzigen, der den begeisterten Mimen in seiner Selbstaufopferung überbieten kann: es ist der für die Freude an der mimischen Leistung sich *selbst gänzlich vergessende* Autor. Dieser allein versteht den Mimen, und ihm allein ordnet sich der Mime willig unter. In dem ganz natürlichen Verhältnisse Beider zu einander liegt das Heil der dramatischen Kunst einzig begründet.

Findet ihr ein Gesetz auf, welches dieses Verhältniß deutlich ausdrückt, so habt ihr das einzige giltige Theatergesetz vor euch. Hier hört jede Rangstreitigkeit auf, und jede Unterordnung verschwindet, weil sie freiwillig ist. Die Macht des Dichters über den Mimen ist unbegrenzt, sobald er ihm in seinem Werke das richtige Beispiel vorhält, und als richtig kann dieses nur dadurch erfunden werden, daß der Mime in der Aneignung desselben sich gänzlich seiner selbst zu entäußern vermag. Mit dieser Aneignung des vom Dichter ihm vorgelegten Beispieles geht nun der wundervolle Austausch vor sich, in welchem der Dichter sich selbst vollständig verliert, um im Mimen nicht mehr als Dichter, sondern als das durch dessen Selbstentäußerung gewonnene höchste Kunstwerk sich kundzugeben. So werden Beide Eines, und daß der Dichter in diesem Mimen dort sich wieder erkennt, gewährt ihm die unsägliche Freude, die er nun in der Wirkung des Mimen auf die Empfindung des Publikums genießt, welcher Freude er augenblicklich entsagen würde, wollte er selbst als etwa übrig gebliebener persönlicher Dichter, an jener Wirkung selbst ebenfalls persönlich Antheil nehmen. Der am Schlusse, wie üblich „herausgerufene“ und mit Verneigungen gegen das Publikum sich bedankende Dichter würde dann für immer ein Zeugniß des im tiefsten Grunde sich erklärenden Mislingens des mimisch-dramatischen Kunstwerkes abgeben, oder auch würde es sagen, daß Alles nur ein Vorgeben gewesen sei. Niemand aber weiß besser als der Mime, ob die vollbrachte Täuschung eine erhabene Wahrheit, oder eine thörige Lüge war, und mit nichts spricht er die Erkenntniß der Wahrheit deutlicher aus, als durch seine liebevolle Begeisterung für den Dichter, der jetzt nur noch wie ein körperloser Geist über ihm schwebt, während der Mime sich im Besitze des ganzen vom Dichter ihm überlassenen Reichthumes weiß. —

Nachdem wir hiermit das einzige dem Mimen zur Erlangung wahrer Würde ersprießliche Verhältniß ermittelt und bezeichnet haben, dürfte alles Weitere, was auf seine soziale Stellung sowie auf die Verfassung des Theaters überhaupt Bezug hat, sich leicht von selbst ergeben, wenngleich es nicht leicht, ja vielleicht unmöglich sein wird, jene Stellung wie diese Verfassung nach dem Schema eines Gesetzes zu regeln.

Welchem Wohlmeinenden ist nicht einmal der Gedanke angekommen, das Theater unter den Schutz und die Aufsicht des Staates gestellt zu wissen? Immer zeigte es sich aber wieder, daß unser Staat und unser Theater hierfür zu sehr heterogener Herkunft seien. Während wir im Staate auf das Eifrigste bemüht sind, die Stützen seines alten Bestehens durch Kräftigung zu erhalten, da seine erhaltende Kraft selbst eben im Altherkömmlichen beruht, sind wir bei der Ausbildung des Theaters von allem herkömmlichen und eigenthümlich deutschen Wesen gänzlich abgeleitet worden, so daß wir in ihm ein ganz wurzelloses Gewächs vor uns haben, an dem nichts als die deutsche Zerfahrenheit und Unselbständigkeit noch deutsch ist, und das nun einzig nach den Gesetzen dieser üblen Eigenschaften sich in einem widernatürlichen Leben erhält. Hier ist demnach den Lenkern unseres Staates auch Alles unverständlich, so daß wir überzeugt sein dürften, wollten wir unsere Gedanken über das Theater in jenen Regionen einmal zur Vorlage bringen, uns etwa der Bescheid gegeben werden würde, hierüber mit dem Herrn Hoftheater-Intendanten Rücksprache zu nehmen. Als kürzlich in Berlin ein „Kunstministerium“ ernannt wurde, begnügte man sich mit neuen Aufschriften auf den Museen und Anordnungen zu einer Gemäldeausstellung: seitdem erfahren wir nichts weiter von ihm. Und dieß hat, wie wir es soeben ersehen mußten, seinen ganz richtigen Grund: das Theater wird nicht zur Kunst gerechnet, am wenigsten zur deutschen Kunst.

Uns verbleibt nur die seltsame Freiheit, da, wo Niemand etwas mehr versteht, zu thun, was wir verstehen, wobei wir vermuthlich vom Hineinreden ungeplagt sein werden.

Wie Alles vom rechten Beispiele abhängt, haben auch wir jetzt Allen, die keine Ahnung vom Nieerfahrenen haben können, dieses Beispiel zu geben, und hiermit zugleich auch alle die Einwände der trägen Geister zu entkräften, nämlich die gegen eure

Befähigung zur Selbstverläugnung, auf welche das ganze Geleise ihres würdelosen Befassens mit dem Theater sich gründet. Auch ihr Urtheil über die moralische Befähigung eures Standes, ihr Schauspieler und Sänger, wird sich dann neu zu gestalten haben: wie eure Eitelkeit auf der Bühne, so gilt eure Habsucht außerhalb derselben ihnen als der Maaßstab, nach welchem die Richtschnur alles Verkehres mit euch zu bemessen sei. Zeigt ihnen, daß eure Gebrechen die Folgen ihrer schlechten Verwaltung eurer eigensten Angelegenheiten sind; daß ihr aber durch geistige Erhebung, wie sie allerdings durch die Befehle des Herrn Intendanten und die Anordnungen seines Herrn Regisseurs nicht hervorgerufen ist, sofort in den Stand eintretet, in welchem ihr als Könige und Edle über jenen stehet. —

Ich sagte zuvor, seine Kunst betreffe es nicht, ob der Mime ungebildet oder gelehrt, sittsam oder ausgelassen sei. Hiermit wollte ich nun aber dem blöden Urtheile nicht etwa nachgesprochen haben, welches aus schlechtherzigen Beweggründen den Künstler vom Menschen in dem Sinne getrennt wissen will, daß man sich berechtigt dünken dürfe, einen großen Künstler nach dem Maaßstabe eines schlechten Menschen zu behandeln. Im Gegentheile hat es sich erwiesen, daß eine hochherzig, d. h. mit Selbstverläugnung ausgeübte Kunst, unmöglich von einem kleinen Herzen, dem Quelle aller Schlechtigkeit eines Charakters, getragen sein könne; denn Wahrhaftigkeit ist die unerläßliche Bedingung alles künstlerischen Wesens, wie nicht minder alles Werthes eines guten Charakters. Muß dem Künstler eine besonders erregte Leidenschaftlichkeit zugesprochen werden, so büßt er diese dadurch, daß nur Er darunter zu leiden hat, während der Kaltblütige sich immer die Wolle zu seiner Wärmung aufzufinden weiß. Was ihm dagegen an Gelehrtheit, ja selbst an Bildung abgehen dürfte, ersetzt er durch Das, was durch keine noch so gelehrte Bildung gewonnen wird, nämlich durch den richtigen Blick für Das, was nur Er ersehen kann, und was der Gebildete nur dann ersieht, wenn er durch alle Bildung hindurch mit eurem Blicke zu sehen vermag, das ist: das Bild selbst, dem alle Bildung sich erst verdankt, und welches ich als jenes „Beispiel“ näher bezeichnete. —

So will ich denn schließlich auch nach dieser zuletzt berührten Seite hin noch der vorzüglichen Frau gedenken, welche Allen, die sie kannten, auch durch ihren Lebensadel von unvergeßlichem Eindrucke geworden ist. Sie war leidenschaftsvoll und wurde deßhalb viel betrogen: aber sie war unfähig, die an ihr begangenen Gemeinheiten zu rächen; sie konnte zur Ungerechtigkeit im Urtheilen hingerissen werden, nie aber im Handeln. Unbefriedigt durch die wechselvollsten Lebensbegegnungen, füllte ihr unermeßlich weites Herz nur das Mitleiden gänzlich aus; sie war wohlthätig bis zu königlicher Verschwendung, denn einzig fremdes Leiden wurde ihr unerträglich. War sie auf der Bühne ganz nur das andere Wesen, welches sie vorstellte, so war sie im Leben ganz nur sie selbst: die Möglichkeit, sich für etwas geben zu wollen, was sie nicht war, lag ihr so unvorstellbar fern, daß sie hierdurch allein sich stets in der Vornehmheit zeigte, zu welcher die Natur andererseits sie mit festen Zügen bestimmt hatte. In der Sicherheit und dem Adel des Benehmens konnte sie so das Vorbild jeder Königin sein. Ihre leicht gewonnene, aber stets sorgfältig gepflegte Bildung beschämte oft die Schöngeister, welche sich ihr huldigend naheten, und welche sie aus den verschiedensten Nationen sich gegenseitig in der Sprache eines Jeden vorstellen konnte, wodurch diese zuweilen unter sich in eine Verlegenheit geriethen, der sie dann wieder gutmüthig aushalf. Durch Witze wußte sie ihre Bildung zu verbergen, wenn sie mit ungebildeten vornehmen Herren z. B. unseren Hoftheaterintendanten umging; ganz ließ sie jenem aber die Zügel schießen, wenn sie unter ihren Gleichen war, als welche sie gern und ohne Hochmuth ihre Theaterkollegen ansah. Ein Hauptleiden ging durch ihr Leben: sie fand den Mann nicht, welcher der Beglückung durch sie ganz werth gewesen wäre; und doch sehnte sie sich nach nichts so sehr, als nach einem still beglückten häuslichen Leben, welches sie andererseits durch die vollendetste Begabung als Wirthin und Hausfrau so heimisch und sicher als anmuthig zu machen wußte. Immer waren es nur jene schauerlich wonnevollen Seelenkrämpfe der Entrückung aus sich selbst während dieses unvergleichlichen Doppellebens auf der Bühne, was sie der — wie es sie oft dünkte — verfehlten Lebensbestimmung vergessen machen konnte. Doch selbst als Künstlerin wollte ihr Bewußtsein sich nie wahrhaftig befriedigt fühlen; sie beklagte sich,

nicht das Genie ihrer Mutter, der großen Sophie Schröder, zu haben.

Was mochte ihr hier einen Zweifel geben?

Vielleicht, weil sie ihre große moralische Vorzüglichkeit vor ihrer Mutter erkannte, gegen deren bedenklichen Charakter sie zu einer scheuen Nachsicht gestimmt war, gleich als wenn sie diesem die Möglichkeit der Hervorbringung des übernatürlichen Genie's jener zusprechen zu müssen geglaubt hätte?

Oder war sie beschämt, daß sie dem Geiste der Musik erst Das verdankte, wodurch sie ihrer Mutter sich ebenbürtig erfinden konnte? Als ob sie sich sagte: „was wäre ich ohne Musik"? — —

— — —

Ich glaube den Genossen, welchen ich die hier aufgezeichneten ausführlicheren Gedanken über ihre Kunst vorlege, schließlich meine freundschaftliche Ehrbezeigung nicht besser ausdrücken zu können, als wenn ich diese Schrift hiermit dem Andenken der großen Wilhelmine Schröder-Devrient widme.

Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's.

Mir sind bei einer neuerlich von mir geleiteten Aufführung dieses wunderbaren Tonwerkes verschiedene Bedenken aufgestoßen, welche, weil sie die mich unerläßlich dünkende Deutlichkeit des Vortrages betreffen, mich so stark einnahmen, daß ich nachträglich auf Abhilfe der von mir empfundenen Übelstände sann. Das Ergebniß davon lege ich hiermit ernstlich gesinnten Musikern, wenn nicht als Aufforderung zur Nachahmung meines Verfahrens, so doch als Anregung zu sinnvollem Nachdenken hierüber, vor.

Im Allgemeinen mache ich darauf aufmerksam, in welche eigenthümliche Lage Beethoven bezüglich der Instrumentation seiner Orchesterwerke gerieth. Er instrumentirte ganz nach denselben Annahmen von der Leistungsfähigkeit des Orchesters, wie seine Vorgänger Haydn und Mozart, während er im Charakter seiner musikalischen Konzeptionen undenklich weit über diese hinausging. Das, was wir im Betreff der Auseinanderhaltung und Gruppirung der verschiedenen Instrumentalkomplexe eines Orchesters sehr wohl als Plastik bezeichnen können, hatte sich bei Mozart und Haydn zu einer festen Übereinstimmung des Charakters ihrer Konzeptionen mit der bis dahin ausgebildeten und gepflegten Zusammenstellung und Vortragsart des Or-

chesters gestaltet. Es kann nichts Adäquateres geben als eine Mozart'sche Symphonie und das Mozart'sche Orchester: man darf annehmen, Haydn und Mozart kam nie ein musikalischer Gedanke an, der nicht von selbst sogleich sich in ihrem Orchester ausgedrückt hätte. Hier war volle Kongruenz: das Tutti mit Trompeten und Pauken (mit rechter Wirksamkeit nur in der Tonika anzuwenden), der Quartettsatz der Saiteninstrumente, die Harmonie, oder das Solo der Bläser, mit dem unabänderlichen Duo der Waldhörner, — diese bildeten die feste Grundlage, nicht nur des Orchesters, sondern auch des Entwurfes von Orchesterkompositionen. Wunderbarer Weise muß man nun bestätigen, daß auch Beethoven nichts Anderes kannte, als eben dieses Orchester, dessen Verwendung nach einer ganz natürlich dünkenden Grundsätzlichkeit auch ihm vorgezeichnet blieb.

Wir haben nun darüber zu erstaunen, wie es der Meister in das Werk setzte, mit ganz dem gleichen Orchester Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fern lag, zur möglichst deutlichen Ausführung zu bringen. In diesem Bezug bleibt seine „Sinfonia eroica" nicht nur ein Wunder der Konzeption, sondern nicht minder auch ein Wunder der Orchestration. Nur muthete er bereits hier dem Orchester eine Vortragsweise zu, welche es sich bis auf den heutigen Tag noch nicht aneignen konnte: der Vortrag mußte nämlich von Seiten des Orchesters ebenso genial sein, wie die orchestrale Konzeption des Meisters selbst es war. Von hier, von der ersten Aufführung der „Eroica" an, beginnen daher die Schwierigkeiten des Urtheils über diese Symphonien, ja selbst die Behinderungen des Gefallens an ihnen, welches den Musikern der älteren Epoche nie wirklich hat ankommen wollen. Es fehlte diesen Werken an der Deutlichkeit der Ausführung, weil die Hervorbringung dieser Deutlichkeit nicht mehr, wie bei Haydn und Mozart, in dem verwendeten Organismus des Orchesters gewährleistet war, sondern einzig durch die, bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten und ihres Dirigenten ermöglicht werden konnte.

Jetzt, wo der Reichthum seiner Konzeptionen ein bei weitem mannigfaltigeres Material und eine viel zartere Gliederung desselben verlangte, sah Beethoven sich nämlich genöthigt, die

jähesten Wechsel in Stärke und Ausdruck des Vortrages von einen und denselben Instrumentisten in der Weise ausführen zu lassen, wie sie der große Virtuos als besondere Kunst sich aneignet. Daher z. B. die Beethoven so eigenthümlich gewordene Forderung eines Crescendo, welches auf dem äußersten Punkte sich nicht in das Forte entlädt, sondern plötzlich in das Piano umschlägt: diese eine, so häufig vorkommende Nüance ist unseren Orchesterspielern meistens noch so fremd, daß vorsichtige Dirigenten, welche sich wenigstens des rechtzeitigen Eintrittes des Piano versichern wollten, ihren Musikern eine kluge Umkehr des Crescendo und Einlenkung in ein behutsames Diminuendo zur Pflicht machten. Der wahre Sinn dieser so schwierigen Nüance liegt gewiß darin, daß hier dieselben Instrumente etwas ausführen sollen, was erst dann ganz deutlich wird, wenn es verschiedenen, mit einander abwechselnden Instrumenten übergeben ist. Dieß wissen neuere Komponisten, welchen das bereicherte heutige Orchester und seine üblich gewordene Verwendung zur Verfügung steht. Diesen würde es möglich gewesen sein, gewisse von Beethoven beabsichtigte Wirkungen ohne alle exzentrische Anforderung an die virtuose Leistung des Orchesters, bloß durch die ihnen erleichterte Vertheilung an unterschiedene Instrumentalkomplexe, mit großer Deutlichkeit sicher zu stellen.

Hiergegen sah sich Beethoven genöthigt, auf diejenige Virtuosität des Vortrages zu rechnen, welche er selbst zu seiner Zeit auf dem Klaviere sich zu eigen gemacht hatte, und bei welcher die größte technische Fertigkeit nur dafür in Anspruch genommen war, daß der Spieler, von jeder mechanischen Fessel frei, die wechselvollsten Kombinationen der Ausdrucks-Nüancen zu der drastischen Deutlichkeit bringe, ohne welche jene oft selbst die Melodie als unverständliches Chaos erscheinen lassen durften. Die in diesem Sinne konzipirten letzten Klavierkompositionen des Meisters sind uns erst durch Liszt zugänglich geworden, und blieben bis dahin fast gänzlich unverstanden. Giebt uns dieß genügenden Aufschluß über die eigenthümlich schwierige Bewandtniß, welche es im Betreff eines deutlichen Vortrages der späteren Beethoven'schen Werke hat, so ist das ganz Gleiche namentlich auch auf des Meisters letzte Quartette und deren Vortrag anzuwenden. Hier hat der einzelne Spieler, in einem

gewissen technischen Sinne, oft für eine Mehrzahl von Spielern einzutreten, so daß ein ganz vorzüglich aufgeführtes Quartett dieser späteren Periode den Zuhörer häufig zu der Täuschung verführen kann, als vernehme er dicht nebeneinander mehr Musiker, als wirklich spielen. Erst in allerneuester Zeit scheint in Deutschland die Virtuosität unserer Quartettisten auf die richtige Vortragsweise für diese wunderbaren Tonwerke hingelenkt worden zu sein, wogegen ich mich entsinne, von ausgezeichneten Virtuosen der Dresdener Kapelle, mit Lipinski an der Spitze, diese Quartette noch mit einer solcher Undeutlichkeit vorgetragen gehört zu haben, daß mein damaliger Kollege Reissiger sie für reinen Unsinn zu erklären sich berechtigt halten konnte.

Diese Deutlichkeit beruht nun, meines Erachtens, auf nichts Anderem, als auf dem drastischen Heraustreten der Melodie. Schon an einem anderen Orte wies ich darauf hin, wie es französischen Musikern eher als deutschen möglich ward, das Geheimniß der Schwierigkeit der hier nöthigen Vortragsweise aufzudecken: nämlich, weil sie, der italienischen Schule angehörig, nur die Melodie, den Gesang, als Essenz aller Musik erfaßten. Ist es nun auf diesem einzig richtigen Wege, der Aufsuchung und Hervorhebung der rein melodischen Essenz derselben, wahrhaft berufenen Musikern gelungen, die erforderliche Vortragsweise für die früher unverständlich dünkenden Werke Beethoven's aufzufinden, und, dürfen wir hoffen, daß sie diese Vortragsweise als giltige Norm hierfür anderweitig so festzustellen vermögen, wie dieß im Betreff der Klaviersonaten Beethoven's in wahrhaft bewundernswürdiger Weise bereits durch Bülow geschehen ist, so könnten wir leicht in der Nöthigung des großen Meisters, mit dem vorgefundenen technischen Materiale seiner Kunst, als welches wir das Klavier, das Quartett, endlich das Orchester anzusehen haben, über sein Bedürfniß hinaus sich zu behelfen, den schöpferischen Antrieb zu einer geistigen Ausbildung der mechanischen Technik selbst erkennen, welcher wir wiederum eine bisher ungekannte geistige Steigerung der Virtuosität der Ausübenden zu verdanken hätten, wie sie früher ihren Leistungen nicht inne wohnte. Indem ich mich aber jetzt vorzüglich dem Beethoven'schen Orchester wieder zuwende, kann ich, gerade um des Prinzipes der Sicherstellung der Melodie

willen, einen fast unheilbar dünkenden Übelstand desselben nicht ohne nähere Beleuchtung lassen, weil ich hier keine noch so geistig wirksame Virtuosität für fähig erachten kann, gegen die Verletzung jenes Prinzipes Abhilfe zu leisten.

Es ist unverkennbar, daß bei Beethoven nach eingetretener Taubheit das lebhafte Gehörbild des Orchesters so weit verblaßte, als ihm die dynamischen Beziehungen des Orchesters nicht mit der Deutlichkeit bewußt blieben, wie dieß gerade jetzt, wo seine Konzeptionen einer immer neuer sich gestaltenden Behandlung des Orchesters bedurften, ihm unerläßlich werden sollte. Wenn Mozart und Haydn, in ihrer vollen Sicherheit der formalen Behandlung des Orchesters die zarten Holzblasinstrumente nie in einem Sinne verwendeten, nach welchem ihnen eine mit der des starkbesetzten Quintettes der Saiteninstrumente gleiche dynamische Wirkung zugemuthet würde, sah hiergegen Beethoven sich veranlaßt, dieses natürliche Kraftverhältniß oft unberücksichtigt zu lassen. Er läßt die Blasinstrumente und die Saiteninstrumente als zwei gleich kräftige Tonkomplexe mit einander abwechseln oder auch in Verbindung treten, was uns, seit der mannigfachen Erweiterung des neueren Orchesters, allerdings sehr wirkungsvoll auszuführen ermöglicht ist, in dem Beethoven'schen Orchester aber nur unter Annahmen, welche sich als illusorisch erweisen, zu bewerkstelligen war. Zwar glückt es schon Beethoven zuweilen, durch Betheiligung der Blechinstrumente den Holzblasinstrumenten die entsprechende Prägnanz zu geben: allein hierin war er durch die zu seiner Zeit einzig erst gekannte Beschaffenheit der Natur-Hörner und -Trompeten so kläglich beschränkt, daß gerade aus seiner Verwendung dieser Instrumente zur Verstärkung der Holzbläser diejenigen Verwirrungen hervorgingen, welche wir jetzt eben als unzubeseitigend dünkende Verhinderung des deutlichen Hervortretens der Melodie empfinden. Dem heutigen Musiker habe ich nicht nöthig, die hier berührten Übelstände der Beethoven'schen Orchester-Instrumentation erst aufzudecken, denn sie werden von ihm, bei der uns jetzt allgemein geläufig gewordenen Verwendung der chromatischen Blechinstrumente, mit Leichtigkeit vermieden; zu bestätigen ist nur, daß Beethoven sich genöthigt sah, in entfernten Tonarten die Blechinstrumente plötzlich abbrechen, oder auch in grellen einzelnen Tönen, wie sie gerade

die Natur der Instrumente einzig darbot, völlig störend, und von der Melodie wie von der Harmonie ableitend, mitwirken zu lassen.

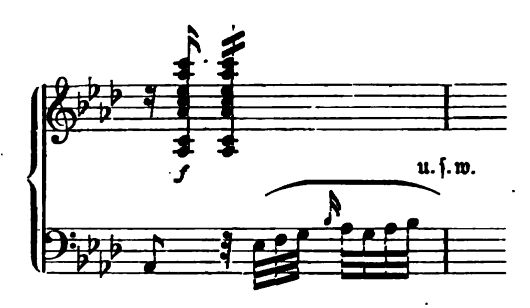
Ich darf es für überflüssig erachten, den zuletzt bezeichneten Übelstand durch Vorführung vieler Beispiele erst kenntlich zu machen, und verweise dafür sogleich darauf, wie ich selbst in einzelnen Fällen, wo die durch ihn entstandenen Störungen des deutlichen Verständnisses der Intentionen des Meisters mir endlich unerträglich wurden, abzuhelfen suchte. Eine ganz von selbst sich darbietende Abhilfe fand ich darin, daß ich den zweiten Hornisten, wie den zweiten Trompetern, gemeinhin anempfahl, in Stellen wie:



den hohen Ton in der unteren Oktave, also:



zu blasen, wie dieß ja den einzig in unseren Orchestern noch verwendeten chromatischen Instrumenten leicht zur Verfügung steht. Bloß durch diese Abhilfe fand ich, daß bereits große Uebelstände beseitigt wären. Weniger leicht fällt es jedoch, da zu helfen, wo die Trompeten, deren Mitwirkung bis dahin Alles dominirte, plötzlich bloß deßwegen abbrechen, weil der Satz, bei übrigens fortdauernder gleichmäßiger Stärke, sich in eine Tonart verliert, für welche dem Naturinstrumente kein entsprechendes Intervall mehr zu Gebote steht. Als Beispiel hierfür verweise ich auf den Forte-Satz im Andante der C moll-Symphonie:



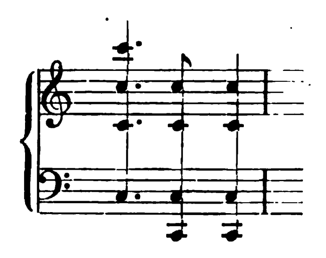
Hier setzen die Trompeten und Pauken, welche zwei Takte lang Alles mit ihrer Pracht erfüllen, plötzlich fast volle zwei Takte aus, treten dann wieder für einen Takt hinzu, um darauf abermals über einen Takt zu schweigen. Bei dem Charakter dieser Instrumente ist es unabweisbar, daß die Aufmerksamkeit des Zuhörers unwillkürlich auf diesen, aus rein musikalischen Gründen unerklärbaren, Vorgang in der Farbengebung gelenkt, und damit von der Hauptsache, dem melodischen Gange der Bässe, abgeleitet wird. Ich glaubte bisher nur dadurch Abhilfe schaffen zu können, daß ich jene lückenhaft mitwirkenden Instrumente wenigstens ihrer Pracht beraubte, indem ich ihnen nicht stark zu spielen anempfahl, was an und für sich wiederum dem deutlicheren Hervortreten des melodischen Ganges der Bässe zum Vortheile gerieth. — Im Betreff der höchst störenden Mitwirkung der Trompeten im ersten Forte des zweiten Satzes der A dur-Symphonie entschloß ich mich jedoch mit der Zeit zu einer energischeren Abhilfe. Ich ließ hier die beiden Trompeten, die nun doch einmal nach dem von Beethoven sehr richtig gefühlten Bedürfnisse mitspielen sollten, leider aber durch ihre damalige einfache Beschaffenheit dieß in der nöthigen Weise zu thun verhindert waren, das ganze Thema im Einklange mit den Klarinetten blasen. Die Wirkung hiervon war so vortrefflich, daß keiner der Zuhörer einen Verlust, sondern nun einen Gewinn empfand, welcher andererseits als Neuerung oder Veränderung Niemandem auffiel.

Zu einer gleich gründlichen Abhilfe eines anderartigen, wenn auch ähnlichen Übelstandes in der Instrumentation des zweiten Satzes der neunten Symphonie, des große Scherzo's

derselben, konnte ich mich bisher noch nicht entschließen, weil ich ihm immer noch durch rein dynamische Hilfsmittel beizukommen verhoffte. Dieß gilt der einmal in C, das zweite Mal in D gegebenen Stelle, welche wir als das zweite Thema dieses Satzes zu betrachten haben:



Hier ist es den schwachen Holzbläsern, also 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten und 2 Fagotten, aufgegeben, gegen die Wucht des in vervierfachter Oktave mit der Figur:



fortgesetzt im Fortissimo sie begleitenden Streichinstrument-Quintettes, ein wie in kühnem Übermuthe sich behauptendes Thema eindringlich aufrecht zu erhalten. Die Unterstützung, welche ihnen hierbei von den Blechinstrumenten zu Theil wird, fällt in der zuvor bezeichneten Art so aus, daß sie die Deutlichkeit des Thema's durch lückenhaft eingeführte Naturtöne weit eher stört als fördert. Ich rufe einen Musiker auf, mit gutem Gewissen zu behaupten, daß er diese Melodie jemals in Orchesteraufführungen deutlich gehört habe, ja, ob er sie nur kennen würde, wenn er sie nicht aus der Lektüre der Partitur oder aus dem Spiele des Klavierauszuges sich entnommen hätte? In unseren üblichen Orchesteraufführungen scheint man noch nicht einmal zu dem nächstliegenden Auskunftsmittel, das *ff* der Streichinstrumente beträchtlich zu dämpfen, gegriffen zu haben, denn so oft ich noch für diese Symphonie mit Musikern zusammenkam, fuhr hier Alles mit der wüthendsten Stärke hinein. Auf dieses Aus-

kunftsmittel war ich selbst jedoch von jeher verfallen, und ich glaubte mir hiervon genügenden Erfolg versprechen zu dürfen, sobald ich auf die Wirkung der Anstrengung verdoppelter Holzbläser rechnen konnte. Die Erfahrung bestätigte aber meine Annahme nie, oder nur höchst ungenügend, weil immer den Holzblasinstrumenten eine schneidige Energie des Tones zugemuthet blieb, die ihrem Charakter, wenigstens im Sinne der hier angetroffenen Zusammenstellung, stets zuwider bleiben wird. Ich wüßte, sobald ich jetzt diese Symphonie wieder einmal aufzuführen hätte, gegen das unläugbare Übel des in Undeutlichkeit, wenn nicht in Unhörbarkeit Verschwindens dieses ungemein energischen Tanzmotives, kein anderes Abhilfsmittel zu versuchen, als die Zutheilung einer ganz bestimmten thematischen Mitwirkung wenigstens an die vier Hörner. Dies wäre vielleicht in der folgenden Weise ausführbar:

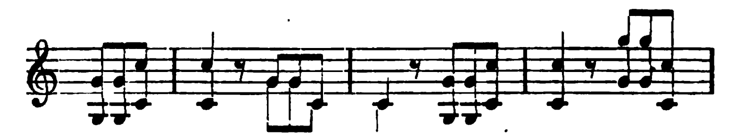




Es wäre nun zu versuchen, ob die hier angedeutete Verstärkung der Noten des Thema's genügte, um das Quintett der Streichinstrumente in dem vom Meister vorgezeichneten *ff* die begleitende Figur ausführen zu lassen, worauf es andererseits vorzüglich ankommt; denn der Gedanke Beethoven's ist hier ganz unverkennbar derselbe übermüthig ausgelassene, welcher bei der Rückkehr des Hauptthema's des Satzes in D moll zu dem unvergleichlich wilden Exzesse führt, wie er je nur durch die originellsten Erfindungen dieses Einzigen, Wunderbaren zum Ausdruck kommen konnte. Bereits dünkte es mich daher eine sehr üble Abhilfe, vermöge welcher das Hervortreten der Blasinstrumente durch ein Zurückhalten der Streichinstrumente befördert werden sollte, weil sie den wilden Charakter der Stelle bis zum Verkennen aufheben mußte. Mein letzter Rath geht demnach dahin, das Thema der Blasinstrumente so lange, und sei es durch die Trompeten, zu verstärken, bis es, selbst bei dem energischesten Fortissimo der Streichinstrumente, im rechten, durchdringenden Sinne deutlich hervortritt und herrscht. Bei der Wiederkehr der Stelle in D sind ja an und für sich die Trompeten zur Mitwirkung herbeigezogen, leider aber wieder

in der Art; daß sie nur das Thema der Bläser verdecken, so daß ich hier mich abermals genöthigt sah, den Trompeten, wie den Streichern, eine charakterlose Mäßigung anzuempfehlen. Bei der Entscheidung solcher Fragen handelt es sich nur darum, ob man bei der Anhörung eines ähnlichen Musikwerkes eine Zeitlang von den Intentionen des Tondichters nichts Deutliches wahrzunehmen, oder dagegen das zweckmäßigste Auskunftsmittel, ihnen gerecht zu werden, vorzieht. Das Auditorium unserer Konzertsäle und Operntheater ist hierin allerdings an eine gänzlich unempfundene Entsagung gewöhnt.

Zu der radikalen Abhilfe eines anderen, aus den soeben berührten Gründen ebenfalls herrührenden, Übelstandes in der Instrumentation dieser neunten Symphonie entschloß ich mich endlich bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung derselben. Dieser betrifft die Schreckensfanfare der Blasinstrumente am Beginne des letzten Satzes: der chaotische Ausbruch einer wilden Verzweiflung ergießt sich hier in ein Schreien und Toben, das Jedem sofort verständlich wird, der sich diese Stelle nach dem Gange der Holzblasinstrumente im schnellsten Zeitmaaße vorführt, wobei ihm sogleich als charakteristisch auffällt, daß dieser ungestümen Folge von Tönen eine rhythmische Taktart kaum zu entnehmen ist. Soll dieser Stelle der Dreivierteltakt deutlich aufgedrückt werden, und geschieht dieß in dem, von der Angst des Dirigenten gewöhnlich eingegebenen, behutsamen Tempo, welches man, zur Vermeidung des Umwerfens desselben, für den Vortrag des darauffolgenden Rezitatives der Bässe räthlich hält, so muß sie nothwendig eine fast lächerliche Wirkung machen. Ich fand nun aber, daß selbst das kühnste Tempo dieser Stelle, außerdem daß es den melodischen Gang des Unisono der Blasinstrumente immer noch im Unklaren ließ, auch von der Fessel des rhythmischen Taktes, welche hier gänzlich abgestreift erscheinen soll, nicht befreite. Das Übel lag wiederum in der lückenhaften Mitwirkung der Trompeten, welcher selbst andererseits nach der Intention des Meisters durchaus nicht zu entrathen war: diese schmetternden Instrumente, gegen welche die Holzbläser sich nur wie andeutend verhalten können, unterbrechen ihre Mitwirkung an dem melodischen Gange derselben in der Weise, daß man nur den hieraus entstehenden Rhythmus:



vernimmt, welchen prägnant zu machen jedenfalls gänzlich außer der Absicht des Meisters lag, wie dieß die letzte Wiederkehr der Stelle, unter Mitwirkung der Streichinstrumente, offenbar zeigt. Somit war es hier wiederum nur die beschränkte Beschaffenheit der Natur-Trompete, welche Beethoven davon abhielt, seine Intention entsprechend auszuführen. Ich griff dießmal, in einer dem Charakter dieser furchtbaren Stelle sehr gut entsprechenden Verzweiflung, dazu, die Trompeten den Gang der Holzbläser vollständig mit ausführen zu lassen, und ließ dieß nach folgender Vorschrift geschehen:

1.

Trompeten.

ff

2.

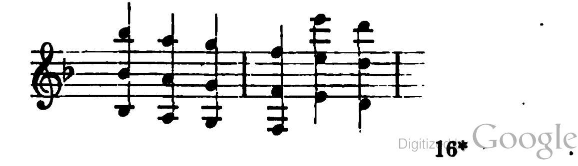
u. s. w.

Bei der späteren Wiederkehr der Stelle spielten die Trompeter wieder wie das erste Mal.

Nun war Licht gewonnen: die furchtbare Fanfare stürmte in ihrer rhythmischen Chaotik über uns herein, und wir begriffen, warum es endlich zum „Worte“ kommen mußte.

Schwieriger, als hier die Abhilfe, d. h. die restitutio in integrum der Intention des Meisters, zu erlangen war, fiel dieses aber dort, wo nicht durch Verstärkung oder Vervollständigung, sondern nur durch ein wirkliches Eingreifen in den Bau der Instrumentation, ja selbst der Stimmführung, die melodische Absicht Beethoven's von Undeutlichkeit und Unverständlichkeit zu befreien möglich erscheint.

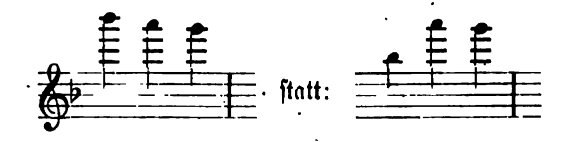
Es ist nämlich unverkennbar, daß die Beschränktheit des von Beethoven nach keiner Seite hin prinzipiell erweiterten Orchesters, bei der allmählich eintretenden gänzlichen Entwöhnung des Meisters von der Anhörung von Orchesteraufführungen, diesen zu einer fast naiven Nichtbeachtung des Verhältnisses der wirklichen Ausführung zu dem musikalischen Gedanken selbst brachte. Wenn er, eingedenk der älteren Annahme hierfür, die Violinen in seinen Symphonien nie über [Notenbeispiel] hinaus zu schreiben sich für gehalten erachtete, so verfiel er, wenn seine melodische Intention ihn über diesen Punkt hinaustrieb, auf das fast kindlich ängstliche Auskunftsmittel, die darüber liegende Note durch einen Hinabsprung in die tiefere Oktave ausführen zu lassen, und hierdurch unbesorgt den melodischen Gang zu unterbrechen, ja geradesweges misdeutlich zu machen. Ich hoffe, daß man in allen Orchestern bereits darin übereingekommen ist, im großen Fortissimo des zweiten Satzes der neunten Symphonie nicht, wie aus dem einzigen Grunde der ängstlichen Vermeidung des hohen B in den ersten Violinen die Stelle geschrieben ist:



sondern, wie die Melodie es will:



in den beiden Violinen und der Bratsche zu spielen. Auch nehme ich an, daß die ersten Flötenbläser es jetzt zaglos über ihr Instrument vermögen,



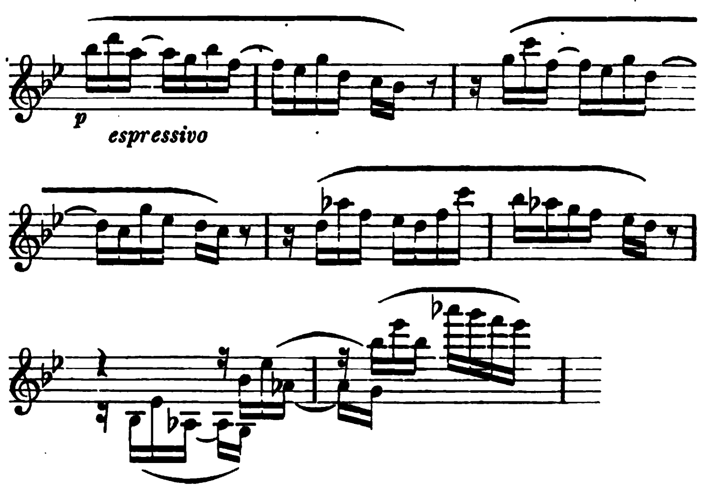
herauszubringen. — Wenn aber hier und in häufig vorkommenden ähnlichen Fällen die Abhilfe sehr leicht ist, so treten die höchst bedeutenden Schwierigkeiten, welche zu gründlicheren Abänderungen drängen, namentlich in Bläsersätzen ein, wo der Meister durch die grundsätzliche Umgehung eines Überschreitens des angenommenen Umfanges eines Instrumentes, und in diesem Falle ganz besonders der Flöte, entweder zu einer völlig entstellenden Abänderung des melodischen Ganges, oder zu einer störenden Einmischung dieses Instrumentes durch Hinzutreten mit nicht in der Melodie enthaltenen Tönen, bestimmt worden ist. In dieser Hinsicht ist es nun eben vorzüglich die Flöte, welche, sobald sie eintritt, als äußerste Oberstimme das Melodie suchende Gehör unwillkürlich anzieht, und, wenn nun der melodische Gang sich in ihren Noten und deren Folge nicht rein ausdrückt, jenes nothwendig irre führt. Gegen die hier bezeichnete übele Wirkung scheint unser Meister mit der Zeit gänzlich achtlos geworden zu sein: er läßt z. B. von der Hoboe oder der Klarinette im Sopran die Melodie spielen, und setzt, wie um ihre höhere Lage, welche aber nicht ausreicht, um das Thema selbst in der Oktave mitblasen zu können, doch mit in das Spiel zu bringen, für die Flöte von der Melodie abliegende Noten

darüber, wodurch die nöthige Aufmerksamkeit auf den Vortrag des tieferen Instrumentes zerstreut wird. Ein ganz anderes Verfahren ist es, wodurch es dem heutigen Instrumental-Komponisten ermöglicht wird, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Überbau von höher spielenden Instrumenten zu intensiv deutlichem Gehör zu bringen: er verstärkt dann die Sonorität dieser tieferliegenden Instrumente im entsprechenden Maaße und wählt hierzu einen Komplex derselben, welcher durch seine charakteristische Verschiedenartigkeit keine Verwechselung oder Vermischung mit den darüberliegenden Instrumenten zuläßt. So ward es mir selbst möglich, z. B. im Vorspiel zu „Lohengrin", das vollständig harmonisirte Thema unter den in der Höhe fortspielenden Instrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu lassen und gegen jede Bewegung der Oberstimmen zu behaupten.

Von diesem Verfahren, zu dessen Auffindung der große Beethoven allerdings, wie zu jeder anderen wahrhaften Erfindung nicht minder, erst hingeleitet hat, ist jedoch in keiner Weise die Rede, wenn die unläugbaren Hindernisse für die Verständlichkeit der Melodie besprochen werden, deren Hinwegräumung wir jetzt in das Auge fassen wollen. Vielmehr ist es ein störender, wie zufällig nur eingestreueter Schmuck, den wir in seiner schädlichen Wirkung verblassen machen möchten. So entsinne ich mich nie den Anfang der achten Symphonie (in F) gehört zu haben, ohne im sechsten, siebenten und achten Takte durch das unthematische Hinzutreten der Hoboe und der Flöte über dem melodischen Gesang der Klarinette im Erfassen des Thema's gestört worden zu sein; wogegen die vorangehende Mitwirkung der Flöten in den vier ersten Takten, trotzdem sie ebenfalls nicht genau thematisch ist, das Verständniß der Melodie nicht verhinderte, weil diese von den stark besetzten Violinen hier im forte zur eindringlichen Deutlichkeit gebracht worden ist. Der nur in Holzbläser-Sätzen sich zeigende Übelstand tritt nun aber in einer wichtigen Stelle des ersten Satzes der neunten Symphonie so überaus bedenklich hervor, daß ich diese jetzt als das hauptsächliche Beispiel herausgreife, an welchem ich meinen Gedanken klar zu machen suchen will.

Dieß ist das acht Takte ausfüllende Espressivo der Holzblasinstrumente gegen das Ende des ersten Theiles des genann-

ten Satzes, welches in der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe mit dem dritten Takte der neunzehnten Seite beginnt, und später mit dem gleichen Takte der dreiundfünfzigsten Seite in ähnlicher Weise wiederkehrt. Wer kann behaupten, diese Stelle je mit deutlichem Bewußtsein von ihrem melodischen Inhalte in unseren Orchesteraufführungen vernommen zu haben? Mit dem ihm eigenen genialen Verständnisse hat sie erst Liszt durch sein wundervolles Klavierarrangement auch der neunten Symphonie in das rechte Licht ihrer melodischen Bedeutung gesetzt, indem er von der hier meistens störenden Einmischung der Flöte absah, da, wo sie die Fortsetzung des Thema's der Hoboe in der höheren Oktave übernahm, diese in die tiefere Lage des melodieführenden Instrumentes zurückverlegte, und so die ursprüngliche Intention des Meisters vor jeder Misverständlichkeit bewahrte. Nach Liszt heißen diese melodischen Gänge nun so:

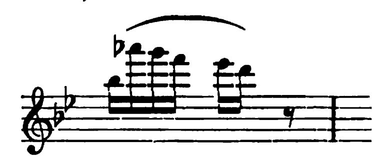


Es dürfte nun zu gewagt und dem Charakter der Beethoven'schen Instrumentation, in welcher wir sehr wohl berechtigte Eigenthümlichkeiten zu beachten haben, nicht richtig entsprechend erscheinen, wollte man die Flöte hier gänzlich auslassen, oder sie nur als unisone Verdoppelung der Hoboe zur Verstärkung herbeiziehen. Ich würde daher rathen, die Flötenstimme in ihren

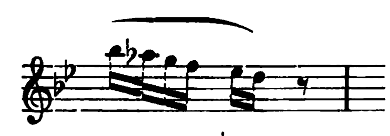
Hauptzügen bestehen, nur aber durchaus dem melodischen Gange sie treu bleiben zu lassen, und dem Bläser aufzugeben, in der Stärke des Tones, sowie in der Ausdrucksnüance, der Hoboe gegenüber um etwas zurückzuhalten, da wir vor allen Dingen diese als prädominirend verfolgen müssen. Demnach würde die Flöte, in Verbindung mit dem in der höheren Oktave gegebenen Gange des fünften Taktes:



den sechsten Takt nicht:



sondern so:



zu spielen haben, und hiermit würde der melodische Gang korrekter behauptet sein, als Liszt, wiederum aus Rücksicht auf die Klaviertechnik, ihn wiedergeben konnte. Wollten wir nun einzig noch den zweiten Takt in der Hoboe dahin abändern, daß sie, wie dieß im vierten Takte der Fall ist, den melodischen Gang vollständig fortsetzt, und demnach:



statt:



spielt, so würden wir, um der ganzen Stelle bei ihrem, jetzt so gänzlich vernachlässigten, Vortrage den richtigen, eine entscheidende Aufmerksamkeit herausfordernden Ausdruck zu geben, auf die Durchführung folgender, durch ein etwas zurückgehaltenes Tempo zu unterstützender, Nüancen zu halten haben, wobei es sich doch nur um die Fortsetzung der eigenen Vortragsbezeichnung des Meisters handeln würde.



Dem siebenten und achten Takte würde dagegen ein schön durchgeführtes, schließlich stark hervortretendes crescendo zu dem Ausdrucke verhelfen, mit welchem wir uns jetzt auf die schmerzlichen Accente des nachfolgenden Cadenzsatzes werfen.

Ungleich schwieriger wird es uns aber fallen, die ähnliche Stelle im zweiten Theile des Satzes, wo sie in veränderter Tonart und Tonlage wiederkehrt, zu gleicher Verständlichkeit ihres melodischen Gehaltes zu bringen. Hier bestimmt die, um der jetzt benöthigten höheren Tonlage willen vorzüglich benutzte Flöte, wegen ihres andererseits nach der Höhe wiederum beschränkten Umfanges, zu Abänderungen des melodischen Ganges, welche seine, im dennoch zugleich ausgesprochenen Sinne der Phrase verlangte, Deutlichkeit geradesweges verdunkeln. Halten wir die Flötenstimme der Partitur

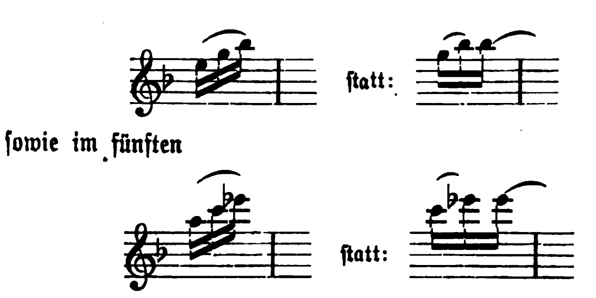




zu dem, aus der Kombination der Hoboe und der Klarinette mit der Flöte sehr wohl erkenntlichen, melodischen Gange, wie er auch der früheren Gestaltung am Schlusse des ersten Theiles entspricht, nämlich:

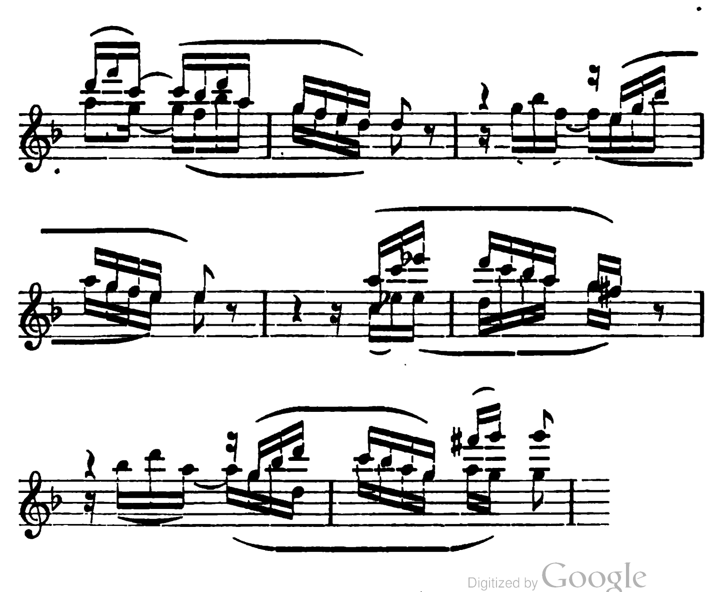


so müssen wir uns entschließen, eine bedenkliche, weil vom richtigen Erfassen der Melodie durchaus ablenkende, Entstellung des musikalischen Gedankens anzuerkennen. Da hier eine gründliche Restitution des letzteren sehr gewagt erscheint, weil zweimal sogar ein Intervall zu vertauschen wäre, nämlich im dritten Takte der Flöte

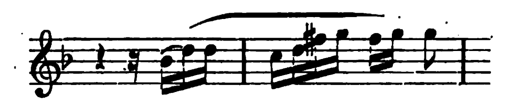


sowie im fünften

gesetzt werden müßte, so stand dießmal selbst Liszt noch von dem kühnen Versuche ab, und ließ die Stelle als melodisches Ungeheuer bestehen, wie sie Jedem dünkt, der in unseren Orchesteraufführungen der Symphonie hier acht Takte lang eine melodische Lücke, weil vollständige Unklarheit empfindet. Nachdem ich unter dem gleichen Eindrucke selbst wiederholt auf das Peinlichste gelitten, würde ich mich jetzt, vorkommenden Falles, entschließen, diese acht Takte von Flöte und Hoboe folgendermaaßen spielen zu lassen:



Hierbei würde im vierten Takte die zweite Flöte fortzubleiben haben, die zweite Hoboe würde aber im siebenten und achten, zum Theil ergänzend, so zu spielen haben:



Außer der Beachtung der gleichen Nüancen des Espressivo, wie sie für diese Gänge bereits als erforderlich festgestellt wurden, wäre dieses Mal, um dem in jedem zweiten Takte veränderten Melos gerecht zu werden, bereits das drängendere ——, ein besonders hervorzuhebendes molto crescendo aber dem letzten der acht Takte zu geben, durch welches auch der verzweifelte Sprung der Flöte vom G auf das hohe Fis:



welchen ich hier der ächten Intention des Meisters für entsprechend halte, den entscheidenden Ausdruck gewinnen und in das rechte Licht gesetzt werden würde. —

Wenn wir gehörig erwägen, von welcher einzigen Wichtigkeit es bei jeder musikalischen Mittheilung ist, daß die Melodie, werde sie uns durch die Kunst des Tondichters auch oft nur in ihren kleinsten Bruchtheilen vorgeführt, unablässig uns gefesselt halte, und daß die Korrektheit dieser melodischen Sprache in gar keiner Hinsicht der logischen Korrektheit des in der Wortsprache sich gebenden begrifflichen Gedankens nachstehen darf, ohne uns durch Undeutlichkeit ebenso zu verwirren, wie ein unverständlicher Sprachsatz dieß thut, so müssen wir erkennen, daß nichts der sorgfältigsten Mühe so werth ist, als die versuchte Aufhebung der Unklarheit einer Stelle, eines Taktes, ja einer Note in der musikalischen Mittheilung eines Genius', wie des Beethoven's, an uns; denn jede, noch so überraschend neue Gestaltung eines solchen urwahrhaftigen Wesens entspringt einzig dem göttlich verzehrenden Drange, uns armen Sterblichen die tiefsten Ge-

heimnisse seiner Weltschau unwiderleglich klar zu erschließen. Wie man also an einer dunkel erscheinenden Stelle eines großen Philosophen nie vorüber gehen soll, ehe sie nicht deutlich verstanden worden ist, und wie man, wenn dieß nicht geschieht, beim Weiterlesen durch zunehmende Unachtsamkeit in das Misverständniß des Lehrers gerathen muß, so soll man über keinen Takt einer Tondichtung, wie der Beethoven's, ohne deutliches Bewußtsein davon hinweg gleiten, es sei denn, daß es uns nur darauf ankomme, zu ihrer Aufführung etwa so den Takt zu schlagen, wie dieß gemeinhin von unseren wohlbestallten akademischen Konzertdirigenten geschieht, von deren Seite ich mich aber trotzdem darauf gefaßt mache, wegen meiner soeben mitgetheilten Vorschläge als eitler Frevler an der Heiligkeit des Buchstabens behandelt zu werden.

Trotz dieser Befürchtung kann ich es aber nicht unterlassen, an einigen Beispielen noch den Nachweis dessen zu versuchen, daß durch eine wohl überlegte Abänderung der Schreibart hie und da dem richtigen Verständnisse der Intention des Meisters förderlich geholfen werden kann.

In diesem Bezug habe ich zunächst noch einer, der Intention nach richtigen, in der Ausführung jedoch eben diese Intention unklar machenden dynamischen Vortrags-Nüance zu erwähnen. Die ergreifende Stelle des ersten Satzes (S. 13 der Härtel'schen Ausgabe):



wird sogleich darauf in zweimaliger Verlängerung des melodischen Gedankens der ersten beiden Takte ausgeführt, wonach das crescendo sich über sechs Takte vertheilt, von denen der Meister die zwei ersten Takte von einem Theile der Blasinstrumente durchaus nur im piano spielen, und erst vom dritten Takte an mit hinzutretenden neuen Bläsern im hier beginnenden crescendo ausführen läßt, worauf jetzt der dritte Einsatz desselben melodischen Ganges von den dominirenden Streichinstrumenten auf-

genommen, und mit entscheidend zunehmender Stärke dem mit dem siebenten Takte eintretenden fortissimo zugeführt wird. Ich habe nun gefunden, daß das mit dem zweiten Einsatze der Bläser zugleich auch für die mit der Gegenbewegungs-Figur ansteigenden Streichinstrumente vorgeschriebene crescendo der geforderten entscheidenden Wirkung des più crescendo der Violinen



des dritten Einsatzes schädlich ward, da es die Aufmerksamkeit zu früh von dem, in den Blasinstrumenten hiergegen zu schwach behaupteten, vorzüglichen melodischen Gedanken ablenkte, zugleich auch dem thematischen Auftritte der Violinen das charakteristische Merkmal dieses Ganges, eben das erst noch folgende crescendo, erschwerte. Diesem, hier nur noch zart sich bemerklich machenden Übelstande wäre allerdings durch dasjenige diskrete poco crescendo, welches leider unseren Orchesterspielern fast noch ganz unbekannt ist, dem più crescendo aber nothwendig vorauszugehen hat, vollständig abzuhelfen, weßhalb ich diese so wichtige dynamische Vortragsnüance, durch ausführliche Besprechung dieser Stelle, zur besonderen Übung und Abneigung empfohlen haben wollte.

Selbst mit der sorgfältigsten Beachtung der hiermit gegebenen Vorschrift würde aber in den, im letzten Theile desselben ersten Satzes wieder vorkommenden Stellen, der übelen Folge der verfehlten Intention des Meisters nicht abzuhelfen sein, weil hier das dynamische Misverhältniß der abwechselnden Instrumentalkomplexe die Abhilfe durch zarte Behandlung der vorgeschriebenen Nüancen bis zur Unmöglichkeit erschwert. Dieß gilt zunächst den zwei ersten Takten der ähnlichen Stelle auf S. 47 der Partitur, wo die erste Violine mit sämmtlichen Streichinstrumenten sofort bereits in einem crescendo zu spielen hat, welches die darauf mit dem entsprechenden Gange folgende Klarinette mit geeigneter Stärke und Steigerung fortzuführen außer Stande ist: hier mußte ich mich zu einer vollständigen Aufgebung des crescendo für die beiden ersten Takte entschließen,

um dieses erst für die zwei folgenden Takte den Blasinstrumenten, und zwar zur energischesten Ausführung, zu empfehlen, wobei es dießmal, da es zudem bereits mit dem folgenden fünften Takte zum wirklichen forte führt, auch von den Streichinstrumenten rückhaltslos unterstützt werden konnte. Aus denselben Gründen des dynamischen Misverhältnisses der Instrumentalkomplexe, müssen dann bei der, mit dem letzten Takte der S. 59 eintretenden, abermaligen Wiederkehr der ähnlichen Stelle die ersten zwei Takte durchaus piano, die beiden folgenden von den Bläsern mit starkem, von den Streichinstrumenten aber mit schwächerem crescendo, und von diesen dann erst die zwei letzten Takte vor dem forte mit drängendem Anwachsen der Stärke gespielt werden.

Da ich mich über den Charakter der Beethoven'schen Vortrags-Nüancen, somit über die mir richtig erscheinende Art der Ausführung derselben nicht weiter zu verbreiten gedenke, und mein Urtheil hierüber dadurch genügend ausgesprochen zu haben glaube, daß ich mit der soeben bewiesenen umständlichen Sorgfalt meine Gründe für eine in seltenen Fällen mich nöthig dünkende Motivirung der vorgeschriebenen Nüancen zu rechtfertigen mich bemühte, wünschte ich in diesem Betreff eben nur noch festgestellt zu wissen, daß der Sinn dieser Vortragsbezeichnungen so gründlich als das Thema selbst zu studiren sei, weil in ihnen oft erst die Anleitung zum richtigen Verständnisse der Intention des Meisters bei der Konzeption des musikalischen Motives selbst liegt. Auch hole ich hiermit nach, daß, wenn ich in meiner früheren Abhandlung „über das Dirigiren" einer entsprechenden Motivirung des Beethoven'schen Zeitmaaßes das Wort redete, ich hiermit ganz gewiß nicht die witzige Manier empfohlen haben wollte, mit welcher, wie mir dieß ernstlich versichert worden ist, ein Berliner Oberkapellmeister bei der Direktion jener Symphonien verfährt: hier sollen gewisse Stellen, um sie piquant zu machen, ein Mal forte, das andere Mal, wie im Echo, piano, ein Mal langsamer, das andere Mal schneller gespielt werden; an welche Späße, wie man sie z. B. in der Partitur der „Regimentstochter", oder der „Martha", bei guter Gelauntheit des Kapellmeisters anbringt, ich allerdings nicht gedacht hatte, als ich meine schwierig zu erklärenden Forderungen zu Gunsten des richtigen Vortrages Beethoven'scher Musik aufstellte.

Aus eben dem angeführten Grunde für alle meine Bemühungen in dem Sinne einer wahrhaftigen Verdeutlichung der Intentionen des Meisters, habe ich dagegen schließlich noch eine äußerst schwierige Stelle des Solo-Quartettes der Sänger zu besprechen, in welcher ich erst nach langer Erfahrung den Übelstand aufgefunden habe, der sie, die an und für sich so wundervoll entworfen ist, bei jeder Ausführung einer wahrhaft erfreulichen Wirkung beraubt. Es ist dieß die letzte Sologesangs-Stelle am Schlusse der Symphonie, das berühmte Hdur: „wo dein sanfter Flügel weilt". Daß diese gewöhnlich, ja immer verunglückt, hat seinen Grund nicht in der Schwierigkeit des hoch aufsteigenden Ganges des Soprans am Schlusse, sowie etwa in der nicht unleichten Intonation des ♮D im vorletzten Takte der Altstimme: diese Schwierigkeiten werden einerseits durch eine mit leicht ansprechender Höhe begabte Sopranistin, sowie andererseits durch eine sehr musikalische, und von dem Bewußtsein des harmonischen Falles geleitete Altsängerin, vollständig befriedigend gelöst. Dagegen liegt die nur durch radikale Abhilfe zu beseitigende Verhinderung einer reinen und schönen Wirkung dieses Satzes in der Tenorstimme, welche durch eine unzeitig eintretende figurirte Bewegung einerseits die Deutlichkeit des Gesammtvortrages beeinträchtigt, andererseits aber eine unter allen Umständen ermüdende Aufgabe sich zugetheilt sieht, welcher sie nach jedem Gesetze einer zweckmäßigen Respiration nicht entsprechen kann, ohne in ein beängstigendes Abmühen zu gerathen. Betrachten wir die Stelle näher, so löst sich vom Eintritte des Quartsextaccordes, mit der Vorzeichnung H dur (S. 264 der Partitur) der fesselnde melodische Gehalt derselben in einen figurirten Gang des Sopranes auf; welchen, nach der Tiefe zu abwechselnd, Alt, Tenor und endlich Baß, mit freier Imitation fortsetzen. Denken wir uns die diesen melodischen Gang nur begleitenden Stimmen hinweg, so vernehmen wir die Intention des Meisters deutlich folgendermaaßen sich ausdrücken:





Nun sekundirt aber bereits im zweiten Eintritte der Tenor dem figurirten Gange des Altes vollständig in Sexten und Terzen, wodurch sein darauf im dritten Takte mit der Fortsetzung der Melodie erfolgender Eintritt nicht nur seine Bedeutung, sondern auch seine Wirkung auf das von ihm zuvor bereits zur Aufmerksamkeit auf ihn gelenkte Gehör verliert, welches jetzt des Anreizes verlustig geht, den hier die im Tenor wiedererscheinende melismische Figur des Sopranes gewähren soll. Nicht nur aber, daß die melodische Intention des Meisters hierdurch undeutlich wird, sondern daß der Tenorist die zwei figurirten Takte hinter einander nicht mit der Sicherheit bewältigen kann, wie ihm dieß mit der Figur des zweiten Taktes allein durchaus unschwer fallen würde, schadet der Wirkung dieser herrlichen Stelle. Ich habe mich daher, nach reiflicher Überlegung, entschlossen, dem Tenor künftighin die seinem Haupteintritte vorangehende, in der Sekundirung der Altstimme bestehende, schwierige Figuration zu ersparen, indem ich ihm nur die wesentlichen harmonischen Noten derselben zutheile; demgemäß er dann so singen würde:



Ich bin überzeugt, daß jeder Tenorist, der sich bisher mit dieser Stelle erfolglos abquälte, wenn er statt dessen



singen mußte, mir sehr dankbar sein, und nun desto schöner den ihm wirklich gehörenden melodischen Gang vortragen wird, welchem er nach meinem Rathe folgende dynamische Nüance



angedeihen läßt, um ihren richtigen Ausdruck ganz in seine Gewalt zu bekommen.

Zum guten Ende erwähne ich nur, ohne dieses weiter zu motiviren, daß ich den vortrefflichen Sänger Betz, als er bei der zuletzt von mir geleiteten Aufführung der neunten Symphonie das Baryton-Solo mit freundschaftlichem Eifer übernommen hatte, mühelos dazu bestimmte, statt:



mit Anschluß an den vorangehenden Takt zu singen:



Unseren akademischen Sängern der gediegenen englischen Oratorien-Schule bleibe es dagegen überlassen, in alle Zukunft mit gehöriger Korrektheit ihre „Freude" zweiviertelweise loszuwerden.

Sendschreiben und kleinere Aufsätze.

I.

Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler.

Geehrter Herr!

Durch die neulich erfolgte Veröffentlichung meiner Abhandlung „über Schauspieler und Sänger“ ist mir der Stoff zu einer Mittheilung an Ihren Almanach so wesentlich verkürzt, daß ich für ein Schreiben an Sie, wenn Sie es wünschen, wohl nur den Ausdruck meiner Teilnahme für Ihr erfreuliches Unternehmen übrig behalte. Hiermit will ich anderseits gewiß nicht gesagt haben, daß ich jene Abhandlung für so erschöpfend ausgearbeitet hielte, daß nicht Vieles zu ihrer Ergänzung nachgetragen werden könnte: nie jedoch konnte es meine Absicht sein, über ein Thema, wie das mit dem obigen Titel bezeichnete, mich allseitig erschöpfend auszulassen, wogegen es mir immer nur daran gelegen sein durfte, mein großes Hauptthema nach allen Seiten hin darzustellen, um es von den verschiedensten Seiten her einer richtigen Beurtheilung übergeben zu wissen. Dieses Mal habe ich mich denn an die unmittelbarsten Theilhaber des Bühnenkunstwerkes, welches ich im Sinne habe, gewendet, und hierbei die Interessen derselben so weit berührt, als mir es ersprießlich

dünken mußte, um sie zu einer Vereinigung des ihrigen mit meinem umfassenden Haupt-Interesse zu bestimmen.

Der weisen Enthaltsamkeit, welche mich hierbei leitete, möchte ich mich nun nicht etwa aus Eitelkeit begeben, indem ich durch Ihre Aufforderung mich verführen ließe, über solche Seiten des Schauspielerwesens, in welche ich durch Erfahrung keinen klaren Einblick gewonnen habe, mich vernehmen zu lassen. So ist es mir, vermöge meiner Intuition, wohl gelungen, mich gänzlich in die Natur des Mimen zu versetzen, jedoch nur für den Zustand, in welchen er bei der Darstellung durch seine geglückte Selbstentäußerung gerieth: für sein Wesen außerhalb dieses Zustandes mußte mir ein deutliches Verständniß durch Assimilation noch abgehen. Ich glaube aber, daß gerade hier der Punkt anzutreffen ist, welcher den für das Gedeihen des Schauspielerwesens ernstlich Besorgten der wichtigsten Betrachtung werth erscheinen dürfte.

Was ist der Schauspieler außer dem Zustande der Ekstase, welcher andererseits das ganze Leben und Trachten des Schauspielers einzig erklären und rechtfertigen soll?

Das Schicksal der europäischen Kultur hat es gefügt, daß Kunstverrichtungen, welche ursprünglich in seltenen festlichen Fällen jedem Gebildeten geläufig waren, zur täglichen Lebensaufgabe eines Standes geworden sind. Auf den ersten Blick sollte es erhellen, daß hier ein großer Misbrauch sich herausgebildet habe, nämlich eine misbräuchliche Verwendung und überspannende Abnutzung einer durchaus exzentrischen Befähigung. Das nothwendigste Ergebniß hiervon ist jedenfalls die Degradirung der täglich verlangten Kunstverrichtung durch Abstumpfung und Schwächung der Kraft des ekstatischen Zustandes, in welchem jene vor sich gehen soll: da freie Männer zu solchem Misbrauche sich herzugeben nicht wohl gesonnen sein konnten, ersehen wir denn auch, daß es Sklaven waren, welche man endlich zum Histrionendienste abrichtete. Ihrer Beliebtheit willen freigelassene Sklaven waren es, welche die Welt bis auf die Zeiten durchzogen, in welchen die Stände sich neu gemischt hatten, aus denen nun recht gut auch ein ganz ernsthafter Schauspielerstand hervortreten konnte. Es wird uns nun sehr interessiren müssen, von wahrhaft gebildeten Mitgliedern desselben besonnene Urtheile über ihren Stand kennen zu lernen, da es, wie ich dieß

zuvor bemerkte, schwierig, ja unmöglich ist, selbst durch die lebhafteste Phantasie sich in die Seele des eben noch nicht, oder überhaupt gar nicht in Ekstase tretenden Schauspielers zu versetzen.

Hiermit beziehe ich mich keinesweges auf die, stillen oder beschränkten Menschen eigene, Scheu vor allem sogenannten öffentlichen Auftreten: diese ist einem Jeden überwindbar, sobald er im bestimmten Falle vom rechten Geiste sich getrieben fühlt, für seine höchste Wahrhaftigkeit Zeugniß abzulegen. Vielmehr berufe ich mich auf die allerkühnsten Charaktere, welche in die kindischeste Verlegenheit gerathen würden, wollte man ihnen zumuthen, im Gewande und in der Maske eines Anderen, somit persönlich eigentlich verborgen, sich dem Gefallen oder Misfallen eines Publikums vorzuführen. Was nun hier die Ekstase der künstlerischen Selbstentäußerung ohne alle Skrupel der Persönlichkeit ermöglicht, soll in Wirklichkeit aber von Mitgliedern eines Standes geleistet werden, welchen, wie wir nothgedrungen annehmen müssen, diese Ekstase höchst selten, gemeiniglich aber niemals ankommen kann. Hier stehen wir Laien vor einem recht eigentlich Unverständlichen, was uns immer mit einer gewissen Scheu vor dem Schauspielerwesen erfüllen wird.

Wir müssen annehmen, daß die allergrößte Mehrzahl der Mimen unserer Theater nie dazu gelangt, sich gänzlich in den darzustellenden Charakter zu versetzen; daß den Meisten somit immer nur ihre eigene Person übrig bleibt, welche sie in einer, unter dieser Voraussetzung betrachtet, lächerlichen Verkleidung dem Gefallen des Publikums bloßstellen. Welches ist nun das innere Verhalten des Mimen zu einer künstlerischen Verrichtung, deren Sinn ihm nur in dem Lichte einer von Anderen zweckmäßig befundenen Verkleidung aufgehen kann?

Und welcher Verkleidung?

Es giebt vielleicht wenig Grauenhafteres für uns Laien der heutigen Zeit, als ein Besuch der Garderoben unserer Schauspieler vor dem Beginn einer Theatervorstellung, namentlich wenn wir dort etwa einen Freund aufsuchen, mit welchem wir kurz zuvor noch auf der Straße verkehrten. Am mindesten abschreckend wirken hier noch die grausamen, alten oder krüppelhaften Masken, wogegen die jugendlichen Helden und Liebhaber mit ihren falschen Locken, verführerisch gemalten Gesichtern und

überzierlich ausstaffirten Anzügen, uns zu wahrhaftem Entsetzen bringen können. Von dem übermäßig beklemmenden Eindrucke, der mich bei solchen Gelegenheiten jedesmal befiel, konnte mich nur ein plötzlich eintretender Zauber befreien: es geschah dieß, wenn ich aus der Entfernung das Orchester vernahm. Da belebten sich die fast stockenden Pulse: Alles entrückte sich vor mir schnell in die Sphäre der Wunderträume; der ganze Höllenspuk schien mir erlöst: denn nun sah das Auge nicht mehr die schreckliche Deutlichkeit einer durchaus unverständlichen Realität.

Ich muß mir nun denken, daß ein ähnlicher Zauber auf den wirklich begabten Schauspieler einwirke, sobald er, auch ohne von dem Elemente der Musik getragen zu sein, die zugerichtete Scene beschreitet und endlich durch die auf ihn gehefteten Blicke des Publikums in der Weise fascinirt wird, daß er in den Zustand geräth, in welchem er sich das Bewußtsein seiner realen Lage entnommen fühlt. Immerhin ist aber für diesen Fall anzunehmen, daß außer dieser Fascination noch etwas Anderes wirke, nämlich das Objekt seiner Darstellung selbst, zu dessen getreuester Widerspiegelung der Schauspieler, durch die Gespanntheit des Publikums hierauf, eben erst aufgefordert wird. Gewiß kommt es hier auf die Würdigkeit dieses Objektes an, ohne welche jene Fascination wiederum nichts Würdiges aus dem ekstatischen Zustande des Mimen hervortreiben könnte: es muß sich hier um eine ideale Wahrhaftigkeit handeln, welche die Nichtigkeit der Realität des so oder so kostümirten und bemalten Schauspielers in dieser oder jener Umgebung von beleuchteten Coulissen und Prospekten gänzlich aufhebt.

Wie befindet sich nun der Schauspieler, der in jene Wahrhaftigkeit nicht eintritt, und welchem dieser schmähliche Apparat, nebst einem davor lauernden Publikum, die einzige seinem Bewußtsein vorschwebende Realität bleibt? Kann hier Pflichtgefühl ausreichen, um eine ebenso frivole wie lächerliche Lage dem Bewußtsein zu entrücken? Hierauf wird allerdings von Denjenigen gerechnet, welche mit Schauspielern in der Weise Kontrakte abschließen, wie die Sklavenhalter der römischen Histrionenbanden ihre Aktoren einfach durch Kauf an sich brachten. Was kann hier die Erfüllung der Pflicht aber Anderes bewirken, als eine vollständige Entwürdigung des Menschen?

Während ich mir die Würde des Schauspielers somit einzig nur durch die Würdigkeit der im dramatischen Spiele von ihm zu lösenden Aufgabe ausgedrückt denken kann, weil der Charakter dieser Aufgabe ihn allein dem gemeinen Bewußtsein seiner Lage zu entheben, und durch Begeisterung ihn außer sich zu setzen vermag, bleibt allen Denjenigen, welche von dem anderen Zustande, in welchem es zu dieser Enthebung und Erhebung nicht kommt, keine Erfahrung haben können, die Vorstellung des schauspielerischen Wesens, sobald sie ihm nicht nur den Trieb der Eitelkeit und Gefallsucht unterlegen wollen, sehr schwer erklärlich. Wenn wir vermuthen, daß es hier bei einigermaaßen wohlgesinnten Schauspielern zu einer Mischung von allen Motiven, welche dem Theater zutreiben und in ihm festhalten können, kommen müsse, so wird es dagegen an einem ernstlich nachdenkenden Schauspieler selbst sein, uns über diese Mischung, deren Wirkung auf das Gemüth wir uns fast als von einem verführerischen Reize vorstellen müssen, genügende Aufklärung zu geben. Ich glaube, uns würde auf diesem Wege dann eine Nöthigung zur strengsten Reinigung jener Motive aufgehen, wie sie gewiß einzig durch Ausbildung des rein künstlerischen Elementes des Schauspielerwesens bewirkt werden könnte. Hieran ist durch die Errichtung von Theaterschulen gedacht worden, wobei man von dem irrigen Gedanken ausging, man könne die Schauspielkunst lehren. Ich glaube vielmehr, nur die wirklichen Schauspieler könnten sich unter sich selbst belehren, wobei sie die hartnäckige Weigerung, schlechte Stücke, d. h. solche, welche sie an dem Eintritte in jene einzig ihre Kunst adelnde Ekstase verhinderten, zu spielen, von vornherein am besten unterstützen würde. Gewiß würden wir hierfür nicht etwa nur die absolute Klassizität der Stücke in das Auge zu fassen haben, sondern wir würden unseren Sinn für diejenigen Produkte der dramatischen Litteratur zu schärfen haben, welche aus einer richtigen und lebendigen Erkenntniß des Wesens der Schauspielkunst, und hier vor Allem mit Berücksichtigung des Charakters des deutschen Wesens derselben, hervorgegangen sind.

Auch dafür, wie die Schärfung dieses Sinnes zu erreichen sei, möchte ich mich noch getrauen Ihnen einen Rath zu geben. Uben Sie sich im Improvisiren von Scenen und ganzen Stücken. Unstreitig liegt im Improvisiren der Grund und Kern aller

mimischen Begabung, alles wirklichen Schauspielertalentes. Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werke inne wohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisirt vor sich aufgeführt sehen könnte, hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können. Der geniale Gozzi erklärte es geradezu für unmöglich, gewisse Charaktere seiner Stücke in Prosa, noch weniger in Versen für die Darstellung vorzuschreiben, und begnügte sich damit, ihnen nur den Inhalt der Scenen anzugeben. Mag bei solchem Verfahren auch auf die ersten Anfänge der dramatischen Kunst zurückgegangen sein, so sind dieß aber eben die Anfänge einer wirklichen Kunst, auf welche bei ihrer ferneren Ausbildung immer zurückgetreten werden können muß, wenn sich der Boden der Kunst nicht in wesenlose Künstlichkeit auflösen soll.

Die Übungen, welche ich Ihnen hier in flüchtiger Andeutung anempfehle, würden bei energischer Pflege den schauspielerischen Genossenschaften sehr bald auch Diejenigen unter sich herausfinden lassen, welche, weder durch wirkliche Anlagen dazu befähigt, noch auch durch einen wahrhaften Trieb dahin geleitet, sich unter ihnen eingefunden haben. Diese streng von sich auszusondern, würde aber eine Hauptangelegenheit der Genossenschaften sein müssen; denn jede Fälschung, und somit jede Herabwürdigung einer Kunst ist von Denen zu erwarten, welche sich ohne Beruf in ihre Ausübung einmischen.

Sie selbst, geehrter Herr, sind nun um ferneren Aufschluß darüber gebeten, wie die von uns gemeinten Unberufenen auch von derjenigen Seite her zu erkennen wären, welche, wie ich oben sagte, meiner Erfahrung abliegt. Sollten Sie dann von innen her, auf dem von mir angedeuteten Wege, zu einer allgemeinen Aufdeckung derjenigen Elemente, welche dem Schauspielerwesen so ungemein schädlich sind, gelangen können, so würde endlich wohl auch der Weg sich zeigen, auf welchem aus dem Schauspielerstande heraus eine glückliche Regeneration vor sich gehen könnte. Wo in der offiziellen Leitung der Angelegenheiten Ihres Standes Alles so übel steht, wie mir dieß aufgegangen ist, kann nur auf diesem inneren Wege zu einem Heile zu gelangen sein, welches von Niemand schmerzlicher ersehnt wird, als von Demjenigen, welcher seine Ansichten hierüber

Ihnen an anderen Orten genügend zu erkennen gegeben hat, und als welchen ich mich Ihnen selbst achtungsvoll empfehle.

Bayreuth, 9. Nov. 1872. Richard Wagner.

II.

Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen.

Eine Reise, welche ich kürzlich durch die westliche Hälfte Deutschlands ausführte, um mir von dem Bestande der dort anzutreffenden Opern-Personale eine jetzt mir so nöthige Kenntniß zu verschaffen, bot mir zu mancherlei Beobachtungen des künstlerischen Standpunktes, auf welchem ich die bezüglichen Theater überhaupt antraf, so genügende Veranlassung, daß ich meinen Freunden mit der Mittheilung der Ergebnisse derselben nicht unwillkommen zu sein hoffen darf.

Seit längeren Jahren ohne alle Berührungen mit den Theatern geblieben, somit in völlige Unbekanntschaft mit den gegenwärtigen Leistungen derselben gerathen, gestehe ich das Bangen gern ein, mit welchem mich die Röthigung zur Erneuerung einer Prüfung dieser Leistungen meinerseits erfüllte. Gegen den Eindruck, welchen die Entstellung und Verstümmelung meiner eigenen Opern in ihren Aufführungen auf mich machen würde, hatte ich mich im Voraus durch längst geübte Resignation gestählt: was ich von unseren musikalischen Dirigenten auf diesem Felde der dramatischen Musik zu erwarten hatte, wußte ich zur Genüge, nachdem ich mir über ihre Leistungen im Konzertsaale klar geworden war. Hier wurden meine üblen Erwartungen aber wieder dadurch überboten, daß ich die gleiche Unfähigkeit, das Richtige in der Ausführung zu treffen, in jeder Gattung der Opernmusik von Seiten unserer Dirigenten bewährt fand, in der Mozart's sowohl wie in der Meyerbeer's, was sich mir dann einfach daraus erklärte, daß diesen Herren zunächst jedes Gefühl für dramatisches Leben, hiermit verbunden aber auch jeder, selbst ganz gemeine, Sinn für die Beachtung der Bedürfnisse der Sänger abgeht. Einmal hörte ich meinen armen Tannhäuser das Zeitmaaß seines Venusliedes, als er es in der Sängerhalle der Wartburg mit übermüthiger Herausforderung

ertönen läßt, in der Art überjagen, daß die entscheidende Phrase: „zieht in den Berg der Venus ein!“ gänzlich unverstanden, ja ungehört blieb, worauf denn das allgemeine Entsetzen nicht minder unerklärt bleiben mußte. Dagegen erlebte ich, daß einem rüstigen jungen Sänger als Leporello das tempo di minuetto, auf welches seine berühmte Arie ausgeht, der Maaßen verschleppt wurde, daß ihm Athem und Ton nirgends ausreichte, was aber vom Dirigenten gänzlich unbemerkt blieb. Überjagen und Verschleppen, hierin besteht die überwiegende Thätigkeit des Dirigenten bei seiner Betheiligung an einer Opernaufführung, welche er, wenn es nicht gerade ein Werk Mozart's oder der „Fidelio“ ist, außerdem durch unverschämtes Zusammenstreichen zu der von ihm vermutheten richtigen Wirkung vorbereitet.

Dem gebildeten Zuhörer, der sich einmal in solch' eine Opernaufführung verirrt, wird es unbegreiflich, wie man gerade an das Theater nur immer solche Musiker zieht, welche nicht nur von einem richtigen Verhalten zu der Aufgabe der Sänger gar keinen Begriff haben, sondern außerdem auch der Litteratur der Opernmusik völlig fremd sind. In dem kleinen Theater zu Würzburg traf ich eine Vorstellung des „Don Juan“ an, welche mich einerseits durch die meistens tüchtigen Stimmen, gesunde Aussprache und guten Naturanlagen der Sänger, andererseits durch einen ehrenwerthen Taktschläger am Dirigentenpulte überraschte, dessen angelegentlichste Sorge es zu sein schien, mir zu zeigen, was seine Sänger auch bei durchgehends unrichtigem Tempo zu leisten vermöchten. Ich erfuhr, der Herr Direktor habe diesen Mann aus Temesvar mitgebracht, wo er ihn einer Militärkapelle, mit welcher er am Orte sehr beliebte Gartenkonzerte arrangirte, entführt hatte. Hierin lag doch einige Raison; denn daß andererseits der Herr Direktor gerade von den Bedürfnissen der Oper etwas verstehe, wird der Würzburger Magistrat, wenn er nach einem finanziell taktfesten Pächter seines Theaters sich umsieht, gerade nicht in Forderung stellen. Aber es begegnet, daß ein seiner litterarischen Auslassungen wegen an ein bedeutendes Hoftheater als Direktor berufener Rigorist, um etwas Bedeutendes auch in der Oper zu leisten, sich einen Musiker besonders auswählt, welcher in seiner Vaterstadt, wo er aus patriotischen Rücksichten an das Dirigenten-

pult gestellt worden war, eine Reihe von Jahren über bewährt hatte, daß er überhaupt nie das Taktschlagen, gut oder schlecht, erlernen können würde. Dieser Fall wurde mir, als hier soeben im Vorkommen begriffen, in Karlsruhe berichtet. Was ist dazu zu sagen?

Man sollte aus diesen und ähnlichen Fällen schließen, die Schuld an der musikalischen Misleitung der Oper an deutschen Theatern läge in der Unkenntniß der Direktoren derselben. Ich glaube auch, daß bei dieser Annahme nicht fehlgegriffen werden dürfte; nur dünkt es mich auch, daß man irren würde, wollte man sich von der Veränderung oder Umstellung der Faktoren des Theaterleitungswesens eine wirkliche Verbesserung erwarten. Sollte man nämlich meinen, der Fehler läge daran, daß man nicht etwa den Regisseur zum Direktor mache, so würde nach meiner Erfahrung dieser im Opernsache gar nicht einmal anzutreffen sein. Von der Wirksamkeit des Regisseurs in unseren Opernaufführungen müssen Diejenigen eine Kenntniß haben, welche bei dem seltsamen Wirrwar derselben sich betheiligt fühlen; der Außenstehende erfährt davon nichts als ein Chaos von Ungereimtheiten und Vernachlässigungen. Als Zeichen der Wirksamkeit des Regisseurs nahm ich auf dem, seiner früheren dramaturgischen und choreographischen Leitung wegen sich bevorzugt dünkenden, Karlsruher Hoftheater eine sonderbare Bewegung der Herren und Damen vom Chor wahr, welche, nachdem sie sich im zweiten Akte des „Tannhäuser" rechts und links als Ritter und Edelfrauen versammelt hatten, nun mit der Ausführung eines regelmäßigen „Chassé croisé" des Contretanzes ihre Gegenüberstellung wechselten. Überhaupt fehlte es an diesem Theater, bei vorkommender Gelegenheit, nicht an Erfindung. Im „Lohengrin" hatte ich hier den Kirchengang Elsa's im zweiten Akte dadurch verschönert gesehen, daß der Erzbischof von Antwerpen auf halbem Wege sich einfand und seine mit weiß baumwollenen Handschuhen geschmückten Hände segnend über die Braut ausstreckte. Dießmal sah ich im letzten Akte des „Tannhäuser" Elisabeth, nachdem sie am Souffleurkasten knieend ihr Gebet verrichtet, statt auf dem Bergpfade der Wartburg, also der Höhe, welcher Wolfram nachblickt, der Tiefe des Waldes zugewendet von dannen gehen: da sie in Folge dieser Umwendung auch die auf ihren Weg zum Himmel deutenden

Gesten in ihrem pantomimischen Zwiegespräche mit Wolfram sich zu ersparen hatte, konnte diese Veranlassung zu einem tüchtigen Striche dem Kapellmeister nur erwünscht sein; und so sah sich denn Wolfram, der durch die plötzlich eintretenden düsteren Posaunen an die ihn umgebende Dämmerung erinnert wurde, auch von dem Nachblicken auf dem Bergpfade, welches ihm doch immer eine für den Gesang beschwerliche Seitenwendung des Kopfes gekostet hätte, dispensirt, wogegen er nun den Abendstern recht eindringlich in das Publikum hineinsingen konnte.

So und ähnlich ging es hier fort.

Da auf diese Weise von der Regie, welche in Köln beim Erscheinen der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" es ruhig Tag bleiben ließ, nicht viel zu erwarten war, wandte ich meine Aufmerksamkeit wieder dem Kapellmeister zu. Von dieser Seite her war es immer wieder Mozart, welcher am übelsten mishandelt wurde. Es könnte der Mühe lohnen, den ersten Akt der „Zauberflöte", genau so wie ich ihn zu hören bekam, auf das Zeugniß der Sänger hin Satz für Satz durchzugehen, um das Unglaubliche darzulegen: die ganz unvergleichliche dialogische Scene Tamino's mit dem Priester, dessen vermeintliches Rezitativ in den sinnlosesten Notendehnungen vorgetragen wurde, hierzu das nicht endenwollende Largo des lieblichen Duettino's der Pamina mit Papageno, sowie das zum weihevollen Psalmen ausgearbeitete, bewegt pulsirende Sätzchen: „könnte jeder brave Mann solche Glöckchen finden!" würden allein genügen, uns einen Begriff von der Auffassung Mozart's unter der Pflege unserer Konservatorien und Musikschulen der „Jetztzeit" zu geben! — Vielleicht wurde dagegen Meyerbeer von dieser Seite am wenigsten vergriffen, schon weil so viel davon gestrichen war, daß wenig zum Vergreifen übrig blieb. In Frankfurt erlebte ich einiges vom „Propheten", was sich musikalisch und scenisch recht sonderbar ausnahm: unter anderem begann der dritte Akt ohne jedes Orchestervorspiel; der Vorhang erhob sich (ich vermeinte zum Annonciren einer eingetretenen Störung!), und sogleich fielen Chor und Orchester zusammen mit einem wüthenden Tonstücke ein, was mich auf die Vermuthung brachte, der Kapellmeister habe hier den rechten Strich nicht gefunden, welcher diese Scene mit einer ausgelassenen vorhergehenden in eine schickliche Verbindung hätte setzen

können. Wer frägt aber nach solchen Kleinigkeiten? Wir treffen hier auf eine ganze Familie, die es mit der Maxime des Franz Moor, mit Kleinigkeiten sich nicht abzugeben, aufrichtig zu halten scheint. Durch die empfangenen Eindrücke bereits zu einer gewissen Gefühllosigkeit abgestumpft, empfand ich kein Widerstreben dagegen, einer Aufführung meines „Fliegenden Holländers“ in Mannheim beizuwohnen. Mich belustigte es, im Voraus zu erfahren, daß diese, einen giltigen Opernabend kaum ausfüllende Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte, einer ganz besonderen Streichoperation nicht entgangen war: man sagte mir, die Arie des Holländers, sowie sein Duett mit Daland seien gestrichen, und man führe davon nur die Schlußkadenzen aus. Ich wollte das nicht glauben, aber ich erlebte es, und fand mich, da ich die Schwäche des Sängers der Hauptpartie erkannte, nur dadurch verdrießlich gestimmt, daß gerade die gedehnteren geräuschvollen Schlüsse allein ausgeführt wurden: jedenfalls war es mir aber erspart, die ausgelassenen Hauptstücke unrichtig und mangelhaft vorgetragen zu hören, und ich konnte mich damit trösten, daß diese Moor'schen „Kleinigkeiten“ mich nicht angingen. Dagegen betraf es mich nun, als ich im zweiten Aufzuge die Scene der Senta mit Erik nicht gestrichen fand: ein Tenorist, der das Unglück hatte, sogleich bei seinem Auftreten Ermüdung um sich zu verbreiten, schien auf der vollständigen Ausführung seiner Partie bestanden zu haben, und der Dirigent schien hierfür sich dadurch zu rächen, daß er das Tempo der leidenschaftlichen Liebesklagen Erik's mit regelmäßig ausgeschlagenen Vierteln zu einer wahrhaft peinigenden Breite ausdehnte. Hier litt ich an der Gewissenhaftigkeit des Dirigenten, welche jedoch am Schlusse des Aktes sich plötzlich zur Entzügelung vollster subjektiver Freiheit anließ: hier, wo der ausgeführtere Schluß, die peroratio, nach bedeutender Steigerung der Situation einen entscheidenden Sinn hat und daher bei der Ausführung stets auch in diesem Sinne auf das Publikum wirkt, hier übte der Herr Kapellmeister ein angemaaßtes Amt als Censor aus, und strich die Schlußtakte, einfach, weil sie ihn ärgerten, während es ihn mit Behagen erfüllt zu haben schien, bei seinen Strichen im ersten Aufzuge gerade nur die Schlußphrasen ausführen zu lassen. Da glaubte ich denn, mit meinem Studium dieses selt-

samen Dirigenten-Charakters zu Ende zu sein, und war zur Fortsetzung desselben nicht mehr zu bewegen. Aber etwas Hübsches erfuhr ich bald darauf. Ein am Mannheimer Theater neuangestellter Dirigent fand sich veranlaßt, zur Feier des Antrittes seiner Funktionen dem erstaunten Publikum den „Freischütz" zum ersten Male ohne Striche vorzuführen. Das hatte also Niemand bedacht, daß auch im „Freischütz" zu streichen gewesen war!

Und in solchen Händen, in solcher Pflege befindet sich die deutsche Oper! Wüßten dieß die in allen ihren Vorführungen so genauen und gewissenhaften Franzosen, wie würden sie sich über den Einzug der gediegenen deutschen Kunstpflege im Elsaß freuen! —

Für dieses ganz nichtswürdige, außerdem durch lebenslängliche Anstellungen und sorgfältig gepflegte städtische Familienkoterien unantastbar gehegte, oft halbe Jahrhunderte lang an unfähige Personen sich heftende, deutsche Kapellmeisterwesen dürfte es ein einziges, wirksam belebendes Korrektiv geben, nämlich die Begabung und der gute Sinn der Sänger selbst, welche offenbar zunächst unter jenem Unwesen zu leiden haben, und schließlich doch die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums einzig in Anspruch nehmen.

Sehen wir nun aber, in welcher Weise gerade Diese unter jenem entwürdigenden Régime degeneriren.

Schon bei einer kürzlich vorgekommenen Gelegenheit sprach ich mich dahin aus, daß ich bei dem Aufsuchen geeigneter Sänger für die von mir beabsichtigten Bühnenfestspiele viel weniger um das Antreffen guter Stimmen, als um das unverdorbener Vortragsmanieren besorgt sei. Nun muß ich bezeugen, daß mir nicht nur mehr gesunde Stimmen, als ich nach der übelen Beschaffenheit derselben bei unseren größten Hoftheatern dieß vermuthen durfte, sondern auch fast durchweg bessere Anlagen zur dramatischen Sprache vorkamen, als ich dieß noch vor zehn Jahren fand, wo die abscheulich übersetzten fremden Opern fast einzig noch auf den deutschen Theatern grassirten. Will man diesen Gewinn, wie einigen Freunden es erschien, dem Umstande zuschreiben, daß seitdem die Sänger immer häufiger in meinen Opern gesungen, ja daß die jüngeren von ihnen zumeist mit dem Erlernen meiner Opern ihre Laufbahn begonnen haben, so würde

hiermit für die Wirksamkeit meiner Arbeiten ein sehr empfehlendes Zeugniß ausgestellt sein, welches die Herren Singelehrer und Professoren unserer Konservatorien wohl zu einer minder feindseligen Beachtung meiner Werke bestimmen sollte.

Bei den hier bezeichneten guten Anlagen, ja Tendenzen der Sänger, war es mir zunächst nun wieder unbegreiflich, wie undeutlich und eigentlich sinnlos ihre Leistungen blieben. Bis zu irgend welcher künstlerischen Ausbildung war keiner der von mir beobachteten Sänger gelangt. Einzig bemerkte ich an einem Tenoristen, Herrn Richard, welcher in Frankfurt den Propheten sang, daß er künstlerische Ausbildung sich ernstlich angelegen sein lassen, und hierin es auch zu einer gewissen Vollendung gebracht hatte. Dieser hatte unverkennbar die Vortragsmanier der neueren französischen Tenoristen, wie sie in dem liebenswürdigen Sänger Roger ihren bestechendsten Vertreter gefunden hatte, sich anzueignen gesucht, und dieser entsprechend die Ausbildung seiner an sich etwas spröden Stimme mit großem Fleiße betrieben: ich hörte hier dasselbe Volumen, welches den durch die italienische Schule gebildeten Tenoristen der französischen Oper längere Zeit zu eigen war. Hier traf ich offenbar auf einen Künstler; nur berührte mich seine Kunst befremdlich: es ist die systematisch ausgebildete „Harangue", welche ewig die französische Kunst beherrschen wird, und welche auf die Erfordernisse des deutschen dramatischen Gesangsstyles, im Betreff der hier nöthigen Einfachheit und Natürlichkeit des ganzen Gebahrens, nie mit Glück angewendet werden kann. Allerdings dürfte ein solcher Künstler uns fragen, wo er denn diesen Styl in Ausübung antreffen sollte, um nach ihm sich bilden zu können?

An der Seite dieses Sängers zog vorzüglich ein Fräulein Oppenheimer, welche die berühmte Mutter des Propheten sang, meine sehr ernstliche Beobachtung auf sich. Außerordentliche Stimmmittel, fehlerlose Sprache und große Leidenschaftlichkeit in den Accenten zeichneten diese stattliche Sängerin aus. Auch sie hatte sich unverkennbar zur „Künstlerin" ausgebildet: was ihre Leistungen, bei allen soeben bezeichneten Vorzügen, dennoch bis zur Widerwärtigkeit unerfreulich machte, war hier die in der Aufgabe liegende dramatische wie musikalische Karrikatur. Wohin muß solch' eine Propheten-Mutter-Sängerin endlich noch gerathen, wenn sie nach allen matt lassenden Übertrei-

bungen eines lächerlichen Pathos' von Neuem noch Effekt machen will? Die Aufführung einer solchen Meyerbeer'schen Oper auf unseren größeren und kleineren Theatern ist die Ausübung alles Unsinnigen und Nichtswürdigen, was eine gequälte Phantasie sich nur vorführen kann, und wobei das Entsetzlichste der stupide Ernst ist, mit welchem das Lächerlichste von einer gaffenden Menge aufgenommen wird.

Da ich auf das hier Berührte noch zurückkommen werde, gehe ich jetzt zu einer Bezeichnung der Leistungen derjenigen Sänger über, welchen jene soeben erwähnte „künstlerische“ Ausbildung noch nicht, oder nur in geringem Grade geglückt war. In soweit hier „Bildung“ hervortrat, war dieß leider nur an den abscheulichsten Unarten zu bemerken, welche das Bestreben, am Schlusse der Phrase mit jener „Harangue“ Effekt zu machen, ausdrückten.

Hierin zeigte sich nun das ganze traurige System der Vortragsweise unserer heutigen Opernsänger, dessen Ausbildung folgender Maaßen zu erklären ist.

Gänzlich ohne Vorbild, namentlich für den deutschen Styl, gelangen unsere jungen Leute, oft aus dem Chore heraustretend, meistens ihrer hübschen Stimme wegen, zur Verwendung für Opernpartien, für deren Vortrag sie einzig vom Taktstocke des Kapellmeisters abhängen. Dieser verfährt nun, ebenfalls ohne alles Vorbild, oder auch etwa von den Professoren unserer Konservatorien, welche wiederum nichts vom dramatischen Gesange, ja nur von der Opernmusik im Allgemeinen verstehen, angeleitet, in der zuvor von mir bezeichneten Weise; er giebt seinen Takt, nach gewissen abstrakt-musikalischen Annahmen, als Viervierteltakt, das heißt: er schleppt, oder als alla breve, das heißt: er jagt; und nun heißt es: „Sänger, finde dich darein! Ich bin der Kapellmeister, und habe das Tempo zu bestimmen!“ Es hat mich wirklich gerührt, die leidende Ergebenheit zu gewahren, mit welcher ein Sänger, welchen ich darüber, daß er sein Stück überjagt oder verschleppt habe, apostrophirte, mir erklärte, er wisse das wohl, aber der Kapellmeister thäte es nun einmal nicht anders. Dagegen haben diese Sänger den ihnen einzig erschienenen Vorbildern, nämlich jenen „Künstlern“ aus der Meyerbeer'schen Schule das Eine abgesehen, wie und wo sie für die Leiden der Unterworfenheit unter das Tempo des Kapellmeisters

sich rächen und sogar zur Glorie eines stürmischen Applauses aufschwingen können: dieß ist die Fermate am Schlusse, wo nun der Dirigent nicht eher niederschlagen darf, als wann der Sänger fertig ist. Diese Fermate mit der Schluß-Harangue ist das große Geschenk, welches der selige Meyerbeer den armen Opernsängern noch weit über sein Leben und Wirken hinaus testamentarisch vermacht zu haben scheint: hier hinein wird Alles gepackt was von Gesangsunsinn und frecher Herausforderung irgend je an guten oder schlechten Sängern wahrgenommen worden ist. Sie wird unmittelbar vor der Rampe an das Publikum applizirt, was den besonderen Vortheil darbietet, daß der Sänger, selbst wenn er nicht „abzugehen“ hat (was allerdings zur Verstärkung der Herausforderung unerläßlich ist), dennoch, indem er mit wüthender Heftigkeit in den Rahmen der Bühne zu seinen verlassenen Kollegen sich zurückwendet, einen „Abgang“ zu fingiren vermag.

Dieses Alles erfüllt nun seinen Zweck, zumal in Meyerbeer'schen Opern, wo es dennoch auch, wie ich es schließlich an einem Beispiele nachweisen will, durch Übertreibung fehlschlagen kann. Die Schwierigkeit für unsere armen Sänger besteht aber darin, wie dieses Effektmittel auch in den ehrlichen Musikstücken unserer älteren Komponisten anzubringen sei. Da diese unberathenen, vom Kapellmeister und seinem Takte gemishandelten kunst- und sinnlosen Leute mit ihrer eigentlichen Arie oder Phrase so gar nichts anzufangen wissen, und diese eben nur wie eine unverstandene Aufgabe mühsam hersagen müssen, verfallen sie darauf, sich wenigstens der Schlußnote ihres Gesanges im Sinne jener Harangue zu bemächtigen; hier wird dann einige Zeit angehalten und geschrieen, um das Publikum an seine Pflicht zu mahnen, und der Kapellmeister — siehe da! — drückt ein Auge seiner Bildung zu und — hält ebenfalls an.

Hierüber apostrophirte ich nun wieder einmal einen Kapellmeister, welcher in einer Aufführung der liebenswürdigen Oper Auber's „Der Maurer und der Schlosser“ dem Sänger des Roger den Schlußtakt seiner fast hinreißend bewegten Arie im dritten Akte mit jenem Effektmittel auszustatten erlaubt hatte. Die Entschuldigung des Kapellmeisters erklärte mir nun, daß es sich hierbei um Humanität handelte; leider sei nämlich das Publikum einmal so, daß es dem bloßen korrekten Vortrage

einer solchen Arie keinen Beifall mehr zolle; würde der eine Sänger auch seinen (des Kapellmeisters) Ansichten über einen solchen Vortrag sich unterordnen, und somit auch den Schlußtakt, nach des Komponisten Vorschrift, einfach absingen wollen, wofür er jedenfalls ohne Applaus entlassen werden dürfte, so käme bald ein anderer Sänger, welcher den Schlußtakt sich nicht entgehen ließe, und dadurch es zu einem Applause bringen würde, worauf es dann heißen müßte, dieser habe gefallen, und jener nicht. Also? — Dießmal nahm ich mir aber doch die Mühe, dem Herrn Kapellmeister darüber zuzusetzen, daß jener freundliche und sehr wohl begabte Sänger der vorangegangenen Aufführung des „Maurer“ auch ohne diesen widerwärtigen Schlußeffekt sehr gut es verstanden haben würde, das Publikum zu lebhaftester Theilnahme für sich zu gewinnen, wenn er ihn dazu angeleitet, ja durch ein richtiges Tempo es ihm nur ermöglicht haben würde, die ganze Arie, und zwar Takt für Takt, so vorzutragen, daß eben die Arie, und nicht der Schlußtakt den Beifall hätte hervorrufen müssen. Ich wies ihm dieß nun daran nach, daß ich das Thema der Arie im richtigen Tempo und mit dem entsprechenden Ausdrucke ihm selbst vorsang, und diesem ebenso den verhetzten Vortrag des Sängers im falschen Tempo zur Vergleichung nachfolgen ließ: was denn allerdings selbst auf ihn so drastisch wirkte, daß ich für dießmal Recht erhielt.

Indem ich mir vorbehalte, den Grund klar zu bezeichnen, aus welchem auch unsere Kapellmeister, namentlich die jüngeren unter ihnen, für ihre Unkenntniß der wahren Bedürfnisse der Oper und der dramatischen Musik überhaupt ebenso zu entschuldigen sind, wie die unter dieser Unkenntniß leidenden Sänger, möchte ich fürerst nur noch das Bild der Verwahrlosung, welcher unter den berührten Umständen die Aufführungen unserer Operntheater verfallen sind, einiger Maaßen vervollständigen.

Hierzu knüpfe ich an die zuletzt genannte Aufführung einer Oper vom bescheidensten Genre, eben jener Auber'schen „der Maurer und der Schlosser“, an. Wie leid thaten mir hier sowohl das Werk wie unsere Sänger! Welchem Kenntnißvollen ist nicht diese frühere Oper des letzten wirklichen französischen National-Komponisten zu einem freundlichen Merksteine für die

Beurtheilung der eigenthümlichen liebenswürdigen Anlagen des französischen Bürgerwesens geworden? Gewiß gereichte es der Entwickelung des deutschen Theaters nicht zum Nachtheil, gerade ein Werk dieser Art sich zu eigen zu machen, was eine Zeit lang vollständig gelungen zu sein schien, da hier auch unsere natürlichen Anlagen für das gemüthliche Singspiel, ohne alle Nöthigung zur Affektation, eine gesund assimilirbare Nahrung gewinnen konnten. Nun betrachte man heut' zu Tage eine Aufführung dieses Werkes, und noch dazu von Sängern, wie denen des Darmstädter Hoftheaters, welchen ich durchgängig das Zeugniß guter natürlicher Begabung auszustellen mich gedrungen fühle! An nichts wie die grotesken Effekte der neueren französischen Oper gewöhnt, deren nagelneueste Erzeugnisse nach dem Belieben eines zu oberst leitenden Geschmackes gerade hier zu allererst auf deutschen Boden verpflanzt werden mußten, hatte dieses Darstellungspersonal jeder Übung im Natürlichen verlustig zu gehen. So befand sich für die Aufführung dieser ungezierten heiteren Oper jetzt kein Mensch an seinem rechten Platze; die kleinen, aber wirksam zugeschnittenen Gesangstücke, davon auch nicht eines im richtigen Tempo aufgefaßt, oder durch den richtigen Vortrag verständlich gemacht wurde, glitten seelenlos durch einen, von „großen Opernsängern“ wie mit gebührender Verachtung behandelten, sinnlos gewordenen Dialog dahin. Da dieser Dialog und in ihm die Komik, dießmal fast zur Hauptsache erhoben schien, mußte denn aber auch hier nach den zum Opernstyle erhobenen Effektmitteln ausgesehen werden, und so fand es sich, daß eine quietschende Tabaksdose und eine aus Versehen der Rocktasche entzogene Wurst (frühere Extempore's irgend welcher Komiker) als einzige traditionell gepflegte Wirkungsmittel für einen Dialog in Anwendung kamen, der, bei nur einigem sinnvollen Eingehen auf ihn, von wahrhaft erwärmender Komik erfüllt ist. So ist es aber: den eigentlichen Text, d. h. den wirklichen realen Inhalt eines Werkes, kennen unsere Operisten gar nicht mehr; sondern, wie Lumpensammler, haken sie hier oder dort nur einen Effektlappen zu der ihnen nöthig gewordenen Beifallsjacke auf. — Doch ward mir an diesem Abende bemerklich, worauf das Ganze eigentlich abzielte: die arme Auber'sche Oper war nur das Vorspiel zu einem Ballet, worin Blumenfeen und andere wunderschöne Wesen zum Vorschein kommen

sollten. Daß ich diesen den Rücken wandte, bezeichnete mich der Intendanz allerdings wohl als einen Barbaren! —

Die Wärme, mit welcher ich mich hier für Auber's so unschuldiges Singspiel verwende, wird mich hoffentlich für die steigende Kälte entschuldigen, mit welcher ich anderer, höherer Kunstleistungen der von mir besuchten Operntheater zu gedenken habe. Während das Verhältniß der Wiedergebung zu der Aufgabe immer dasselbe blieb, steigerten sich die aus diesem Verhältnisse hervorgehenden Übelstände nur um so höher, als die Aufgabe höher gestellt war, und die überreizte Empfindlichkeit hiergegen wurde beim Zuhörer endlich zur Empfindungslosigkeit. Ich erkläre, daß ich jeden der auf dem kleinen Theater zu Würzburg von mir angetroffenen Sänger und Sängerinnen für eine vorzügliche dramatische Aufführung gut zu verwenden mich getraue, sobald mir dieß in einer ihren Anlagen entsprechenden Weise und unter richtiger Anleitung auszuführen gestattet sein würde. Daß ich hier vom „Don Juan" nur einen Akt mir anhören konnte, lag vorzüglich an der Misleitung von Seiten des Dirigenten, zu welcher eine alle Vorstellung überschreitende Sinnlosigkeit der Regie das Ihrige hinzufügte, um mir den ferneren Aufenthalt im Theater zu verleiden. Jeder der Sänger war eigentlich gut begabt; zum Theil verbildet, aber meines Bedünkens noch nicht unkorrigirbar schien mir nur die Hauptsängerin, Donna Anna, deren Wärme übrigens sehr für sie einnahm: die Meisten aber befanden sich einer von ihnen durchaus unverstandenen, und nur nach dem gemeinen Opernschema ihnen vertraut gewordenen Aufgabe gegenüber. Mit einer ungemein kräftigen Stimme und tüchtiger Sprache ausgestattet, sah ein junger Mann von stark burschikosen Manieren und ziemlich roher Haltung sich dazu angewiesen, uns den Inbegriff eines verführerischen andalusischen Cavaliers, nach welchem sich Mozart's Oper benennt, durch seine Vorführung zu verdeutlichen. Aber, der „Don Juan" mußte es sein: und nun ward Takt dazu geschlagen. —

Im Grunde genommen merkt man den Personalen leicht an, daß sie sich bei solchen Aufführungen klassischer Werke nicht wohl fühlen; ein anderes Leben pulsirt in ihnen, wenn die Opern mit den „Fermaten" darankommen, was den Werken Meyerbeer's jedenfalls ein noch gar nicht abzumessendes langes

Leben zu verleihen verspricht. Ihre ausgesprochene Neigung auch für meine Opern hat daher in dem Betrachte, daß sie darin doch nie zu rechter Wirkung gelangen, etwas Rührendes.

Wie aber sollte ihnen hier eine, dem mit Meyerbeer'schen Partien zu erzielenden Erfolge gleich kommende Wirkung ermöglicht sein, da hier jeder Erfolg nur in der Wirkung des Ganzen der Leistung liegen kann, während dort jede Phrase, vermöge der ihr angehefteten Schlußtirade, zu einem Effektmittel vorbereitet ist? Von dieser Wirkung des Ganzen haben unsere Sänger nun wirklich auch eine recht deutliche Ahnung, und sie ist es wohl, welche sie zu meinen Opern hinzieht: aber eben dieses Ganze wird ihnen von den Kapellmeistern zerstückelt! So oft ich noch einen Sänger, welcher mich interessirte, in einer Partie meiner Opern überhörte, sah er sich im Verlauf der Scene plötzlich zum Abbrechen genöthigt, weil hier der Strich seines Herrn Kapellmeisters kam und er nicht weiter gelernt hatte. Setzte ich diesem Sänger jetzt auseinander, um was es sich hier handele, und welche Bedeutung für seine ganze Rolle gerade das in der ausgestrichenen Stelle Enthaltene habe, so durfte ich wohl an der Beschämung des so leicht Belehrten merken, wo einzig mir Hoffnung auf richtiges Verständniß vorbehalten sei. Aber in solch' nebelhaftem Zustande eines ganz kindischen Unbewußtseins werden selbst die bestbegabten Sänger unserer Theater über die ihnen von mir gestellten Aufgaben erhalten: was bleibt ihnen von diesen nun noch als erkenntlich übrig?

Dieß müssen wir näher betrachten.

Das, was den Sängern bei Opern wie den meinigen, sobald diese in der von den Kapellmeistern beliebten Verstümmelung vorgelegt werden, unerkenntlich bleiben muß, ist jedenfalls der dramatische Dialog, an dessen wirksamer und schnellverständlicher Durchführung und Ausbildung andererseits dem Autor Alles gelegen war, weshalb er eben auch hierein seine ganze musikalische Kunst setzte. Da nun gerade ich den eigentlichen Monolog, welcher sonst in Form der Arie eine ganze Oper mit auf einander folgenden Selbstgesprächen anfüllte, fast gänzlich aufhebe, so läßt sich jetzt leicht denken, wie der Sänger, welcher die zerstückten Theile des Dialoges nur nach dem Schema des Monologes noch aufzufassen suchen muß, hier mit einer Musik zurecht kommen mag, deren ganzer Charakter nur aus der dialogischen

Lebendigkeit verstanden werden kann. Nothwendig bleibt ihm jetzt nichts weiter übrig, als nach den Effektstellen der gemeinen Oper auszuspähen, und für solche zu nehmen was ihm irgend dazu geeignet dünkt. Daher nun auch das beständige Heraustreten aus dem Rahmen der Handlung, für welche er in einem korrekten Dialoge kein Band mehr findet: statt mit der Rede an die Person, an welche sie gerichtet ist, sich zu wenden, apostrophirt er mit ihr an der Rampe das Publikum, so daß ich in solchen Fällen öfter mich veranlaßt fand, mit jenem ärgerlichen Juden zu fragen: „was sagt er das mir, und nicht seinem Nachbar?"

Wer nun als Ergebniß dieser durchgehends herrschenden Vortragsweise unserer Sänger etwa annehmen möchte, daß auf diese Art wenigstens auch die gemeine Wirkung hiervon auf das Opernpublikum, wie sie sich im häufig unterbrechenden Applause kundgiebt, zum Vortheile z. B. meiner Opern nicht ausbleiben dürfte, der würde sich wiederum sehr irren: hier wirkt nur, was im Sinne der Anlage des Ganzen richtig verstanden wird; was in diesem Sinne undeutlich bleibt, läßt das Publikum also auch theilnahmlos. Hiervon kann sich Jeder überzeugen, der die Wirkung eines richtig und ohne Kürzungen ausgeführten Aktes, oder auch nur einer Scene einer meiner Opern mit derjenigen einer verstümmelten Ausführung davon vergleicht. In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Muth, auf einer völlig unverkürzten Aufführung des „Lohengrin" zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsundzwanzig Mal vor dem Publikum dieser mittlen Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dieß läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen.

Jedoch sind auch diese mitunter zu entschuldigen, und die Gründe ihrer Fehlgriffe in einem allgemeinen Verhältnisse tiefer künstlerischer Entsittlichung zu suchen. Die Theaterdirektion zu Bremen bezog die ausgeschriebenen Orchesterstimmen mit der Partitur der „Meistersinger" von deren Verleger: dieser, vermuthlich in der Sorge, dem kleineren Bremer Theater die Aufführung meines Werkes zu erleichtern, hatte jene Stimmen nach denen des Mannheimer Theaters, weil dieses als das best streichendste bekannt war, kopiren lassen. Der tüchtige Kapell-

meisters des Bremer Theaters erkannte alsbald den Übelstand, daß eine Unzahl von Stellen der Partitur in diesen Stimmen gar nicht ausgeschrieben war, und konnte, da die zur Aufführung bestimmte Zeit drängte, nur Einiges noch restituiren, mußte aber namentlich den letzten Akt, für welchen jedoch der treffliche Darsteller des Hans Sachs mindestens seinen Monolog zu retten wußte, in der Mannheimer Strichjacke bestehen lassen. Hier zeigte es sich nun wieder ganz ersichtlich, welchen Erfolg ein solches Verstümmelungsverfahreu nach sich zieht. Sowohl dem Publikum als mir selbst ward es möglich, der Aufführung der verhältnißmäßig wenig gekürzten ersten beiden Akte mit Theilnahme zu folgen: gerade der dritte Akt, welcher bei den ersten Aufführungen des Werkes in München am allerlebhaftesten wirkte, so daß die Zeitdauer gänzlich unbeachtet blieb, ermüdete hier das Publikum und versetzte mich, der ich endlich mein Werk gar nicht wieder erkannte, in die allerpeinlichste Zerstreutheit: die in einem theilweise exzentrischen Dialoge sich aussprechende Handlung ward, bei den frech eintretenden Lücken desselben, schattenhaft unverständlich, so daß sich die gute Laune der Darsteller verlor, und nun auch, was höchst belehrend ist, der Dirigent, welcher bis dahin sich fast ununterbrochen im richtigen Tempo erhalten hatte, von einem Misverständnisse in das andere verfiel; in der Weise, daß Eva's enthusiastischer Erguß an Sachs überhetzt und dadurch unverständlich, das Quintett verschleppt, und dadurch unzart und schwunglos, der Meistergesang Walther's mit dem daraus sich bildenden breiteren Chorgesange aber heftig und roh herabgesungen wurde. Dieß ließ mich auf den Charakter anderweitiger Aufführungen meines Werkes an deutschen Theatern schließen, wobei ich davon auszugehen hatte, daß ich gerade hier, in Bremen, dieser Aufführung im Übrigen manches Vorzügliche zusprechen durfte.

Wirklich regte es zu besonderer Wehmuth an, die unvertilgbaren Gebrechen des deutschen Theaterwesens gerade in den Leistungen guter und freundlicher künstlerischer Kräfte auffinden zu müssen. Wir sind hier oft nahe daran, durchaus nur noch erfreut zu sein, indem wir gute Mittel und guten Willen zum Richtigen sich wenden sehen; wogegen es uns nun desto heftiger wieder zur Abwendung davon treiben muß, wenn alle guten Ansätze plötzlich sich der Entartung zuneigen, und wir demnach

auch gar kein Bewußtsein der Kunst, sondern nur Abhängigkeit von den verwahrlosten Zuständen einer gänzlich unächten Bildung antreffen.

Daß wir ganz in derselben Lage nun auch das Theaterpublikum der Oper gegenüber antreffen, vollendet das hoffnungslose Bild, das wir hiervon mit uns nehmen. Eine dumpfe Bewußtlosigkeit liegt hier auf jeder Physiognomie gelagert: antheillos an Allem, was zwischen Bühne und Orchester vorgeht, erwacht Alles aus einer tauben Schläfrigkeit nur, wenn die unabweisbare Harangue des Sängers, gleichsam als Schicklichkeitsbezeichnung der Uneingeschlafenheit, einen Applaus herauslockt. Keine Miene verzieht sich hier, als die der Neugierde auf die nachbarlichen Theaterbesucher selbst: auf der Bühne kann das Schmerzlichste oder das Heiterste vorgehen, keine Bewegung verräth die mindeste entsprechende Theilnahme; es ist „Oper“, da giebt es weder Ernstes noch Heiteres, sondern — Oper, und man wünscht, daß die Sängerin etwas Hübsches singe. Und hierzu hat man sich jetzt die Theater mit erstaunlichem Luxus hergerichtet; Alles prahlt in Sammet und Gold, und der breit offene behagliche Fauteuil scheint zum Hauptgenusse des Theaterabends hergerichtet worden zu sein. Von nirgends her bietet sich hier ein Blick auf die Bühne, in welchen man nicht einen großen Theil des Publikums mit einschließen müßte; die hellerleuchtete Rampe der Vorderbühne ragt mitten in die Prosceniumloge herein; unmöglich ist es, dort die Sängerin zu beachten, ohne zugleich das Lorgnon des sie begaffenden Opernfreundes mit in Ansicht nehmen zu müssen. So ist keine scheidende Linie aufzufinden, welche den angeblichen künstlerischen Vorgang von Denjenigen, für welche er vorgeht, auseinander hielte. Beides verschmilzt zu einem Brei von widerlichster Mischung, in welchem nun der Kapellmeister seinen Taktstock als Zauberquirl des modernen Hexensudels herumdreht.

Namentlich ekelte mich hierbei die Frechheit in der nackten Ausstellung des scenischen Geheimnisses vor den Augen der Gaffer: was nur durch eine wohlberechnete Entfernung wirken kann, glaubt man nicht nahe genug an das grelle Lampenlicht des äußersten Vordergrundes rücken zu können. Wie aus dem Werke des Tondichters jede organische Verbindung gelöst wor-

den ist, so geht es nun auch scenisch auf dem Theater her; immer muß etwas aus dem scenischen Ganzen herausgerissen werden, um es vorn an der Rampe dem Publikum zu präsentiren. In jener bereits erwähnten Frankfurter „Propheten“-Aufführung sah ich in der berühmten Kirchenscene die nicht minder berühmte Fides aus dem äußersten Vordergrunde eigens heraustreten, um an der Rampe mit wüthendem Accente die Verfluchung ihres Sohnes auszustoßen, nach welcher sie sich wieder einen Effektabgang hinter das Proscenium einlegte: da dieser nun doch den beabsichtigten Applaus nicht hervorrief, kam Fides wieder demüthig auf die Scene heraus und kniete zu den übrigen Betenden nieder, um, wie erforderlich, beim Eintritte der Katastrophe zugegen zu sein. Der wunderliche Unsinn dieses Benehmens erhellt nun, wenn man weiß, daß Fides vom Anfange dieser Scene an sich unter dem Volke befinden soll, mit diesem zum Kirchengebete „salvum fac regem“ sich auf die Knie nieder senkt, und nun in einer Pause des Gesanges sich düster grollend mit dem unheimlichen Fluche vernehmen läßt, welcher, um der Anlage der Situation verständlich zu entsprechen, nicht gedämpft genug hervorgebracht werden kann. Allerdings verfehlte jene Sängerin dießmal die beabsichtigte Wirkung; sie wurde nicht applaudirt, aber auch nicht ausgelacht; keine Miene im Publikum bezeugte, daß der ganz lächerliche Vorgang von ihm als solcher beachtet worden sei, wie überhaupt das Allerunsinnigste, die groteskeste Übertreibung, von Niemand empfunden ward. Nur einmal lachte ein höherer Offizier hinter mir: es galt dieß einem im Krönungszuge daherschreitenden Bischofe, in welchem der Lacher etwa seinen Bedienten erkannt haben mochte. —

Beschränkte sich dieser Geist der Somnolenz alles künstlerischen Wahrgefühles einzig auf seine degradirende Wirksamkeit in unseren Operntheatern, so wäre am Ende mit Aufgebung des Drama's noch darüber hinweg zu kommen. Leider aber ist es gewiß, daß der Geist unseres ganzen öffentlichen Musiklebens von dort beeinflußt und zu wahrhaft schmachvoller Entartung geführt wird. Das eigentliche Volk erhält in seinen Gartenkonzerten und Wachtparademusiken gerade nur einen nachträglichen Aufguß des Gebräues der Operntheater vorgesetzt. Von hierher beziehen unsere Musikcorps ihre musikalische Nahrung,

und worin diese nun bestehen muß, das möge man erwägen. Das Tempo und die ganze Ausführungsweise des Theaters geht auf die Dirigenten dieser populären Orchester als einzig zugängliches Vorbild über, und so oft wir hier große Mißverständnisse antreffen, erhalten wir stets zur Entschuldigung, daß es so und nicht anders in einem großen Theater gehört worden sei. Mir widerfuhr kürzlich zu öfteren Malen die sehr freundliche Ehre, von Militärcorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Oper begrüßt zu werden: von ihren Leistungen meistens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derselben nicht verbergen, daß ich gewisse Hinweglassungen und fehlerhafte Tempi, welche ich unter anderem im ersten Finale des „Lohengrin“ überall ganz gleichmäßig zu bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte: worauf ich dann erfuhr, daß sie ihre Arrangements z. B. nach der, für authentisch geltenden, Dresdener Hoftheaterpartitur veranstaltet hätten, in welcher die von mir vermerkten gestrichenen Stellen gänzlich ausgelassen wären; außerdem aber höre man das Tempo so und nicht anders auf allen Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt sein sollte, den Schlußallegrosatz gerade dieses ersten Finale's aus „Lohengrin“ vollständig und richtig aufgeführt zu hören, der mache sich jetzt einen Begriff von meinen Empfindungen bei der Anhörung des im rasendsten Tempo heruntergeschluderten Stumpfes eines Tonstückes, welches ich mich bemüht hatte wie einen wohlgebildeten Baum mit Ästen, Zweigen und Laubwerk vor mir aufwachsen zu lassen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meistens tüchtigen und mir sehr ergebenen Kapellmeister jener Musikcorps zu höchster, oft verwirrender Überraschung. „Woher sollten wir es besser wissen? Nirgends hören wir es ja anders?“ Dieß war die Antwort, die mir allein zu Theil ward.

Und nun ein ganzes Volk, welchem seine Musik einzig in diesem Geiste vorgeführt wird?

Doch nein! Dafür sorgen ja jetzt unsere Konservatorien und musikalischen Hochschulen, daß der ächte Geist der Musik gehörig gepflegt und erhalten werde. Zwar ließe es sich fragen, wer denn dafür sorge, daß diese Schulen selbst wieder im rechten Geiste geleitet und mit wirklich verantwortungsfähigen Lehrern besetzt würden? Am Ende müßte man doch immer

wieder darauf zurückkommen, wie die Musik im Allgemeinen bei uns betrieben werde, und ob aus dem Geiste, in welchem dieß geschähe, eine Gewährleistung für den richtigen Sinn der obersten Leiter zu gewinnen sein könne. Auf diesen öffentlichen Musiksinn haben diese Institute nun aber gar keinen Einfluß, als höchstens eben diesen, daß sie uns unfähige Dirigenten in die Orchester und namentlich zu den Theatern schicken. Immer in der Stellung des Fuchses zur Weintraube im Bezug auf die Oper, der keiner jener ehrwürdig sich gebahrenden Konservatoriumsdirektoren mit einem gehörigen Erfolge beizukommen vermag, betreiben diese Herren ihre Musik ganz für sich. Da werden Trio's, Quintetten, Suiten und Psalmen unter einander abgespielt, so recht unter sich, d. h. im Grunde genommen für die Herren Komponisten oder Exekutanten allein; dazu aber werden die vermögendsten und somit einflußreichsten Familien der Stadt fleißig eingeladen, mitunter, und namentlich in Zeiten der Gefahr, wohl auch gastlich dabei bewirthet: denen wird nun beigebracht, wie Das, was sie hier hörten, eigentlich die rechte Musik, wogegen, was da draußen vorgehe, von schlechtem Tone sei. Sollen nun einmal diese vermögenden und einflußreichen Familien zur rechten Hilfe in derjenigen Region der öffentlichen Musik, wo eine kräftige Hilfe einzig etwas dem allgemeinen Geiste Ersprießliches fördern kann, angerufen werden, so sind alle Zugänge mit pietistischen Thürhütern versperrt, sowie die großen Zeitungen in Beschlag genommen, um ja nichts Anderem als der gehörig dirigirten Verleumdung und Beschimpfung Thür und Spalten offen halten. Frägt man nun, womit sie selbst die Verheißungen „reiner" Musikgenüsse, ohne welche kein Gläubiger schließlich doch recht glauben will, zu erfüllen versuchen, so erfährt man einmal etwas von einem ganz herrlichen, durchaus klassischen, Händel'schen „Salomon", zu welchem der selige Mendelssohn selbst für die Engländer die Orgelbegleitung gesetzt hat. So etwas muß ein uneingeweihter Musiker, wie ich, einmal mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran diese Herren von der „reinen Musik" ihre Gläubigen sich zu ergetzen nöthigen! Aber Diese thun es. Und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten

Jehova-Chöre singen, und Jupiter selbst ihnen den Takt dazu schlägt. Dergleichen erlebte ich zu Düsseldorf, während man an anderen Orten sehr bedauerte, daß ich nicht zur rechten Zeit gekommen wäre, um ganz dasselbe auch dort erleben zu können! — —

In Köln begegnete es mir, vor Befreundeten mich mündlich vernehmen lassen zu dürfen; in sehr wohlwollender Weise ward in einer Zeitung hierüber berichtet, namentlich aber hervorgehoben, daß ich bei ähnlichem persönlichen Verkehre mich ungleich milder ausspräche, als in meinen schriftlichen, für die Öffentlichkeit bestimmten Auslassungen, wo es schiene, als ob ich meine Feder in Gift tauche. Gewiß ist es wohl etwas Anderes, wenn ich aus mir spreche, oder zur Öffentlichkeit schreibe: hier habe ich eine Feder einzutauchen, und die Öffentlichkeit bietet mir hierfür eben nicht Honig. Doch will ich gerade von einem gewissen Kölner Giftfasse, welches ich nicht mit der lieblichen Eau de Cologne verwechseln will, ausgehend, in recht optimistischem Sinne den Bericht meines „Einblickes“ beschließen, indem ich mit dem wohlmeinenden Rathe, welchen ich besser als unsere Konservatorien geben zu können vermeine, an verschiedene Kapellmeister mich wende, woran sie dann ersehen werden, daß ich nicht Freude daran finde, als Hoffnungsloser in die Luft zu schreiben. —

In dem Dirigenten der „Zauberflöte“ zu Köln lernte ich außerhalb des Theaters einen wahrhaft gebildeten Mann kennen, welcher erst spät die Musik als Fach und den Theatertaktstock als Amt ergriffen zu haben schien. Möge dieser immer mehr zu der Einsicht dessen gelangen, wie schwer es ist, dem Theater von außen her beizukommen, und mit dem eigenthümlichen Geiste, der die Seele einer dramatischen Aufführung ist, vertraut zu werden. Rührt seine musikalische Bildung aus der Sphäre unserer Konservatorien her, so fordere ich ihn auf, genau auf den Vortrag Mozart'scher Musik zu achten, wie er gerade hier gepflegt wird, und an der empörenden Trockenheit, mit welcher eben hier der melodische Gesang, die Seele dieser Musik, behandelt wird, den Widerwillen gegen diese Art der Behandlung sich zur Empfindung zu bringen, ohne welchen er nie zur Erkenntniß des nöthigen richtigen Vortrages für eben diese Mozart'sche Melodie, somit für die Mozart'sche Musik überhaupt, gelangen kann.

Dem Kapellmeister des Mainzer Theaters gestatte ich mir meine freudige Wahrnehmung seiner vortrefflichen Befähigungen zum Dirigenten auszudrücken: hier war große Präzision ohne jede Affektation, wobei, in der Aufführung des „Fidelio“, bereits vieles, sowohl im Tempo wie im dynamischen Vortrage, richtig Erfaßte vorkam. Desto wichtiger scheint es mir, ihn auf die allen unseren Dirigenten innewohnende übele Neigung zum Verhetzen der mit halben Takten geschlagenen Allegrosätze aufmerksam zu machen: er muß darüber zur Besinnung kommen, daß sein Tempo des großen Quartettes im zweiten Akte, sowie das des darauf folgenden Duettes, außer daß es zu einem musikalisch wirkungslosen Undinge führt, den Sängern jede Möglichkeit einer irgendwie energischen oder nur deutlichen Theilnahme an solchen Vorgängen benimmt. Während dasselbe von dem Schlußchorgesange: „wer ein solches Weib errungen“, welchem durch ein zu schnelles Zeitmaaß alle Würde benommen wurde, ebenfalls gilt, muß wiederum lebhaft bedauert werden, daß der berühmte vorangehende Satz im Dreivierteltakte, dessen anmuthig schwebende Bewegung wie ein verklärtes Lichtgewölke die ungemeine Situation durchzieht, durch Verschleppung seines Zeitmaaßes seinen Charakter vollständig verliert und zu peinlicher Steifheit erstarrt. Fast dasselbe Loos betraf durch die Schuld des Dirigenten das Quartett im ersten Akte: fühlte der Dirigent nicht, daß es sich hier nicht um einen breiten Gesang, sondern vielmehr um ein gleichzeitig von vier Personen a parte ausgeführtes Selbstgespräch handelt, dessen Charakter Schüchternheit, Beklemmung ist, wie sie sich nur in kurz angeschlagenen deßhalb anfänglich auch mit dem pizzicato der Saiteninstrumente begleiteten, Gesangstönen musikalisch ausdrücken? Jedes spricht für sich; nur wir vernehmen sie, sie selbst sich gegenseitig aber nicht. Nichts liegt diesem Stücke ferner als der Adagiocharakter, zu dessen Melodie es auch in keiner Weise kommt; wogegen einzig die in gehaltenen Noten ausgeführte Einleitung unerfahrene Dirigenten zu jener falschen Annahme zu berechtigen scheint. Aber gerade deßwegen wird diese Einleitung als einer der herrlichsten Züge des Beethoven'schen Genius' gepriesen, weil wir hier, vor dem Beginne des Wortausdruckes der inneren Situation eines Jeden, tief in sein unausgesprochenes Inneres selbst zu blicken angeleitet werden. Und hier war

denn nun auch allseitig der richtige Vortrag verfehlt: Alles sang und spielte laut und grell durcheinander, während fast das ganze Stück in einem beklommenen Flüstern zu halten ist, bei welchem die vorkommenden kurzen Accente gleichsam nur angedeutet werden dürfen.

Hiermit berühre ich schließlich auch ein Hauptgebrechen, an welchem unsere Dirigenten leiden: sie haben fast durchgängig keinen Sinn für die dynamische Übereinstimmung des Vortrages der Sänger mit dem des Orchesters; wie denn überhaupt ihre Unbeachtung des Zusammenhanges des Orchesters mit dem scenischen Vorgange der Grund aller ihrer Verirrungen auch im Betreff des Tempo's ist. Ich habe wiederholt gefunden, daß die Nüancen des Orchestervortrages mit Fleiß ausgearbeitet waren, dieses somit, wo dieß nöthig war, zart und leise spielte; fast nie aber, daß die Sänger, namentlich in Ensemblesätzen, zu dem gleichen Vortrage angehalten waren: besonders auch die Chöre singen gemeinhin roh darauf los, und dem Kapellmeister scheint es nicht aufzufallen, daß hierdurch die störendste und lächerlichste Zusammenwirkung mit dem sanft spielenden Orchester entsteht. Ganz unbegreiflich wird uns die hierin sich aufdeckende wahre Stumpfsinnigkeit des Dirigenten, wenn wir, wie dieß fast nirgends anders angetroffen wird, den Elfenchor am Schlusse des zweiten Aktes von „Oberon“ zu der zartesten Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente in der ganz gemeinen Stärke jedes üblichen Opernchorgesanges grell heruntergesungen hören, und nun vermuthen müssen, der Kapellmeister merke hiervon gar nichts.

Wenn ich demnach freundlich gewogenen Operndirigenten die Summe meines Rathes ertheilen wollte, würde dieser heißen: beachtet, wenn Ihr sonst gute Musiker seid, in der Oper einzig das auf der Scene Vorgehende, sei dieß der Monolog eines Sängers oder eine allgemeine Aktion; daß dieser, durch die Theilnahme der Musik so unendlich gesteigerte und vergeistigte Vorgang die „vollste Deutlichkeit“ erhalte, sei Euer wesentlichstes Bemühen: bringt Ihr es zu dieser Deutlichkeit, so seid versichert, daß Ihr zugleich auch das richtige Tempo und den richtigen Vortrag für das Orchester ganz von selbst gewonnen habt. Dem sehr tüchtigen Dirigenten des

Opernorchesters in Bremen, welches mich, bei leider sehr spärlicher nummerischer Besetzung, durch seine in jeder Hinsicht unerwartet vortreffliche Leistung erfreute, gebe ich das soeben Gesagte besonders zu bedenken, weil gerade nur noch in diesem Betreff ihm die sonst zuzusprechende Meisterschaft abgehen dürfte. —

Unmöglich kann ich jedoch diesen Bericht meines zuletzt gewonnenen Einblickes in das heutige Opernwesen, namentlich in der zuletzt hierbei eingeschlagenen Richtung, abschließen, ohne eines Theaters zu gedenken, das, kaum von unserer Öffentlichkeit beachtet, durch den wahren Kunstsinn eines einzigen Mannes an seiner Spitze zu Kunstleistungen von musterhafter Vollendung angeleitet worden ist. In der kleinen herzoglichen Residenzstadt Dessau lud mich Herr von Normann, der Intendant des dortigen Hoftheaters, da die Erkrankung mehrerer Sänger die Vorführung einer mit einem reicheren Personale besetzten Oper ihm verwehrte, zu einer Aufführung von Gluck's Orpheus ein. Ich bezeuge laut, nie eine edlere und vollkommenere Gesammtleistung auf einem Theater erlebt zu haben, als diese Aufführung. Gewiß war hier das Misgeschick, welches der Intendant an der Schwächung seines Opernpersonales erlitt, zu einer Begünstigung der Vortrefflichkeit gerade dieser Vorstellung geworden; denn unmöglich hätte ein mannigfaltiger zusammengesetztes Personal so durchweg Ausgezeichnetes leisten können, als es den einzigen beiden Sängerinnen des Orpheus und der Eurydice gelingen durfte. Sehr wohl, aber durchaus nicht ungemein begabt, waren diese beiden Frauen von einem so edlen Geiste des zartesten künstlerischen Schicklichkeitsgefühles beseelt, wie ich in einer so gleichmäßig schönen Aufführung der lieblichen Gebilde Gluck's es nie antreffen zu können verhoffte. Mit dieser Ausführung stand nun Alles in so vollkommenem Einklange, daß ich schließlich nicht zu irren glaubte, wenn ich die Vollkommenheit jener als durch die sinnigste Schönheit der ganzen Darstellung der Scene hervorgerufen und bedingt erkannte. Hier war die Operntheater-Dekoration zu einem, jeden Augenblick lebenvoll mitwirkenden, Grundelemente der ganzen Darstellung geworden: in diesem Elemente trug jeder Faktor des scenischen Lebens, Gruppirung, Malerei, Beleuchtung, jede Bewegung, jedes Dahinwandeln,

zu jener idealen Täuschung bei, die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt. An der leidenschaftlichen Sorge für die mindeste Möglichkeit des Eintrittes einer Störung dieses zarten Traumlebens, welche wiederholt den ehrwürdigen Intendanten von meiner Seite abrief, erkannte ich wohl, wessen liebevollem Gunstgeiste all' das wahrgenommene Vortreffliche zu verdanken war. Und ganz gewiß irrte ich mich nicht, wenn ich der Einwirkung dieser wundervollen Sorge für die Scene auch die ausnehmend vortreffliche Leistung des ganzen musikalischen Ensemble's, Orchester und Chor voll inbegriffen, ebenfalls zuschrieb.

Ein wahrhaft ermuthigendes Beispiel und Zeugniß für die Richtigkeit der Ansicht, daß Derjenige, der das Ganze erfaßt, das Richtige auch für alle Theile des Ganzen, selbst wenn sie seinem unmittelbaren technischen Verständnisse nicht offen liegen, erkennen und anordnen wird. Herr von Normann, vielleicht gänzlich ohne Musikkenntniß, bestimmte als sinniger Bühnenleiter seinen Kapellmeister zu einer musikalischen Leistung von solcher Korrektheit und Schönheit, wie ich sie nirgends sonst in einem Theater antraf.

Dieß aber geschah, wie gesagt, in dem kleinen Dessau.

III.

Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des „Lohengrin" in Bologna.

Es erregt mir ein seltsames und nachdenkliches Gefühl, gegenwärtig über die Aufführung meines „Lohengrin" in Bologna von so vielen Seiten die freundlichsten Nachrichten zu erhalten, daß ich Sie, gegen den ich den Vortheil genieße, mich auf deutsch ausdrücken zu können, mit der Bitte beschweren muß, meinen herzlichen Dank, in Ihre Muttersprache übertragen, an Ihre geehrten Landsleute vermitteln zu wollen.

Vielleicht that ich nicht Unrecht, der Verführung zu widerstehen, welche mir durch wiederholte Einladungen zu jener Auf-

führung geboten wurde; dadurch, daß ich der Einübung meines Werkes fern blieb, habe ich mich, wie alle Theilnehmenden, in den Stand gesetzt, das gegenseitige Verhältniß der bei dieser gemischten Unternehmung in das Spiel gekommenen Kräfte klar zu bemessen. Wie hier mir Alles aus dem freien Antriebe des italienischen Kunstsinnes entgegen gebracht, und nichts durch Anregungen meinerseits veranlaßt worden ist, mag mir es wohl daran gelegen gewesen sein, auch den Erfolg gänzlich dem Charakter der Auffassung meines Werkes, sowie dem der Bemühungen um dasselbe von Seiten Ihrer Landsleute anheimgestellt zu wissen. Nur so konnte der Erfolg eine gänzlich freie Dokumentation des italienischen Kunstsinnes werden.

Daß ich aber mit diesem Entschlusse, vermöge dessen ich mich fern hielt, einer wahrhaft edlen Verlockung gewehrt habe, darf ich Ihnen auch nicht verschweigen. Worin diese bestand, wird Ihnen zu Ihrer Verwunderung deutlich werden, wenn ich die Erfahrungen mittheile, welche ich gerade mit meinem „Lohengrin" in Deutschland machte. Sie müssen wissen, daß alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zu Theil wurden, mir nie zu der Genugthuung verhelfen konnten, diese Oper nach meiner Anleitung korrekt aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgiltig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verständnisse kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk wenigstens im Betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues, meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzustudiren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständniß den hieraus resultirenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin" so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen

konnte, mich aber nothwendig wiederum sehr gleichgiltig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte.

Aus vielen Anzeichen weiß ich aber nun, daß ich bei einem italienischen Publikum in solchem Falle auf eine ganz andere Empfänglichkeit getroffen sein würde. Wenn Rossini selbst in einer Unterredung, welche ich vor zwölf Jahren mit ihm hatte, eine weichliche Versunkenheit des Kunstgeschmackes seiner Landsleute als den Grund auch seines Verhaltens beim musikalischen Produziren anklagte, so war damit doch nie ein Urtheil ausgesprochen, aus welchem auf eine Unempfindlichkeit der Italiener für das Edle, wenn es ihnen geboten würde, zu schließen gewesen wäre. Seitdem ich auch von dem Eindrucke Kenntniß erhielt, welchen das spätere Bekanntwerden mit der Musik Beethoven's auf Bellini, welcher vor seinem Aufenthalte in Paris nie etwas von dieser vernommen hatte, hervorbrachte, beobachtete ich gelegentlich die hierauf bezüglichen Eigenschaften italienischer Kunstfreunde näher, und gewann daraus die vortheilhafteste Meinung über diese ihre Haupteigenschaft, nämlich: eine freimüthig offenliegende, zartfühlige Kunstempfänglichkeit nach jeder Seite hin. Und hiermit ward mir, über das sonderbare, kastratenhaft singende und pirouettirende Jahrhundert der italienischen Dekadenz hinweg, der unvergleichlich produktive Volksgeist wieder verständlich, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.

Ich sagte Ihnen, daß mir die Verlockung nahe lag, an diesen offenliegenden Kunst-Instinkt Ihrer Landsleute zu appelliren, um endlich einmal die Genugthuung zu genießen, ein mit zarter Sorge hingestelltes Kunstgebilde auch mit zarten Sinnen betrachtet und aufgenommen zu wissen. Ein besonderes Schicksal hat mich wiederholt davon zurückgehalten, dem Zuge Goethe's zu folgen, der bei seinem Besuche Italiens bis zur Klage darüber hingerissen wurde, daß er seine dichterische Muse mit der deutschen Sprache quälen müsse, während die italienische ihr die Arbeit so hold erleichtern würde. Was Goethe, seufzend und tief trauernd, in unsere nordischen Gefilde zurücktrieb, ist gewiß nicht bloß aus seinen persönlichen Lebensverhältnissen zu verstehen. Wenn auch ich zu verschiedenen Malen in Italien eine neue Heimath aufsuchte, so war das, was mich stets wieder davon zurücktrieb, mir leichter erklärlich; schwer würde es mir je-

doch fallen, Ihnen, geehrter Freund, es auszusprechen. Vielleicht deute ich es Ihnen am glücklichsten an, wenn ich sage, daß ich den naiven Volksgesang, welchen noch Goethe auf den Straßen hörte, nicht mehr vernahm, und dagegen den heimkehrenden Arbeiter des Nachts in den gleichen affektirten und weichlich kadenzirten Opernphrasen sich ergehen hörte, von denen ich nicht glaube, daß der männliche Genius Ihrer Nation sie eingegeben hat, — aber auch nicht der weibliche! — Doch wäre auch dieses wohl nur einer krankhaften und übertreibenden Verstimmung zuzuschreiben. Gewiß mag es tiefer liegen, was meine Gehörphantasie in Italien so empfindlich machte. Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht, — genug: schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold" an; und sofort kehrte ich in die trübselige Heimath zurück, um an die Ausführung des übergroßen Werkes zu gehen, dessen Schicksal mich mehr als alles Andere an Deutschland festhält.

Es ist bemerkt worden, daß der Grund der originalen Produktivität einer Nation weniger in Dem, worin sie von der Natur verschwenderisch, als in Dem, worin sie kärglich von ihr ausgestattet ist, aufzufinden wäre. Daß die Deutschen seit hundert Jahren einen so ungemeinen Einfluß auf die Ausbildung der von den Italienern überkommenen Musik gewannen, kann — physiologisch betrachtet — unter Anderem auch daraus erklärbar erscheinen, daß sie, des verführerischen Antriebes einer natürlich melodischen Stimmbegabung entbehrend, die Tonkunst etwa mit dem gleichen tiefgehenden Ernste aufzufassen genöthigt waren, wie ihre Reformatoren die Religion der heiligen Evangelien, welche sie nicht aus dem berauschenden Glanze üppiger kirchlicher Ceremonien, unter einem lachenden Himmel in farbiger Pracht vor ihnen sich kundgebend, sondern aus den ernsten Trostverheißungen für die, unter Entsagungen aller Art kräftig leidende Seele der Menschheit innig zu erkennen berufen waren. Trieb diese Richtung uns nothwendig einer idealistischen Auffassung der Welt zu, so bewahrte sie uns auch vor der Weichlichkeit einer allzu realistischen Hingebung an dieselbe. So ward auch die Musik bei uns aus einer schönen mehr zu einer erhabenen Kunst, und die zauberische Wirkung dieser Erhabenheit auf das

Gemüth muß groß sein, da Keiner, der von ihr innig durchdrungen worden ist, den Verführungen der sinnlicheren Schönheit sich als zugänglich gezeigt hat.

Doch bleibt uns eine Sehnsucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, daß wir nicht das ganze Wesen der Kunst umfassen. Das Kunstwerk will endlich zur vollen sinnfälligen That werden; es will den Menschen bei allen Fasern seiner Empfindungen erfassen, es will wie ein Strom der Freude in ihn eindringen. Es hat sich gezeigt, daß der Schooß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängniß-Organe des deutschen Volkes der edelen Geburten dieser auserwählten Mütter sich werth zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin“ hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt. Der große, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italienischen Freunde an die schöne That der Überführung dieses meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinste zu würdigen weiß, durfte mir wohl diese erhabene Hoffnung erwecken. Ermessen Sie aus meiner fast ausschweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich diesem Ereignisse beilege, und wie hoch ich die Verdienste derjenigen Künstler und Kunstfreunde schätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke.

Luzern, 7. November 1871.

Richard Wagner.

IV.

Schreiben an den Bürgermeister von Bologna.

Hochzuverehrender Herr Bürgermeister!

Es wird mir schwer fallen, in der nöthigen Kürze die Worte für die Gefühle zu finden, welche die durch ihre herrliche Vater-

stadt mir erwiesene Ehre in mir erweckt hat. Durfte ich vor einiger Zeit den italienischen Freunden meiner Kunst die unvergleichliche Freude ausdrücken, welche ich über den so viel sagenden Erfolg der Aufführung meines „Lohengrin“ in Bologna empfand, so habe ich nun mein inniges Erstaunen darüber kundzugeben, daß diesem Erfolge selbst von dem bürgerlichen Behörden Ihrer Stadt die wichtige Bedeutung zugemessen wird, welche ich in dem Beschlusse derselben, mich zu ihrem Ehrenbürger zu erwählen, zu erkennen habe.

Diese wichtige Bedeutung muß den hochverehrten Vertretern der Stadt Bologna selbst so klar sein, daß es überflüssig dünken würde, wollte ich meinerseits mich darüber hier noch verbreiten. Was mich einzig angehen kann, ist, daß ich mir selbst darüber klar werde, in welcher Weise ich zu der Erfüllung der Hoffnungen, die jener schöne Erfolg in meinen neuen Mitbürgern anregte, beizutragen vermöchte. Welche Schwierigkeiten ich hierin erblicke, mögen Sie aus dem Umstande erkennen, daß ich mich für einige Jahre fester als je an Deutschland gebunden sehe, und zwar um meine Thätigkeit ausschließlich der Durchführung eines Unternehmens zu widmen, welches zunächst fast einzig eine nationale Tendenz verwirklichen zu sollen scheint. In der That, sollte mein Werk vollständig gelingen, so würde dieser Erfolg zu einem großen Theile darin bestehen, daß ich dieselben Keime einer deutsch-nationalen Kunst, deren Pflege und Ausbildung auf dem Gebiete des musikalischen Drama's durch den Einfluß der italienischen Oper bisher auf das Schädlichste aufgehalten worden sind, einer selbständigen Entwickelung zugeführt wissen kann. Wie ich hierfür mich selbst jenem Einflusse gänzlich zu entziehen hatte, mußte es mir auch daran gelegen sein, seine Schädlichkeit in jeder Beziehung nachzuweisen, und es konnte mir nicht erlassen sein, hierüber in eine agitatorische Thätigkeit zu gerathen, welche mich schließlich in die Stellung eines Antagonisten gegen Diejenigen brachte, denen ich jetzt, indem ich mich mit dem Titel eines Ehrenbürgers von Bologna schmücke, mit dankbarer Rührung die Freundeshand reiche.

Vielleicht dürfte es nöthig erscheinen, einen hiermit berührten Widerspruch aufzuklären, welcher, oberflächlich betrachtet und beurtheilt, meinen italienischen Freunden wohl bereits Befein-

dungen von Seiten empfindlicher Compatrioten zuzuziehen geeignet war. Diesen möglichen Missstimmungen gegenüber möchte ich meine hochgeehrten Mitbürger von Bologna nicht dem Vorwurfe des Unpatriotismus' ausgesetzt wissen; dennoch kann ich mich für jetzt nur auf ihr eigenes Gefühl berufen, welches sie gewiß vom Verdachte des Verrathes freisprechen wird, wenn sie mir die Thore ihrer edlen Stadt gastlich öffneten. Dieses Gefühl muß ihnen sagen, daß es nicht die Periode der nationalen Blüthe und der politischen Würde Italiens war, in welcher es seine Gesangsvirtuosen an alle Höfe Europa's aussandte, um dort durch eine verführerische Kunstfertigkeit Diejenigen zu unterhalten, welche nicht minder Italien wie Deutschland in Ohnmacht und Zersplitterung erhielten. Es war dagegen für uns Deutsche die Zeit des Erwachens aus einem nicht minder würdelosen Zustande der Abhängigkeit von üblen Einflüssen, als ein wiederkehrendes Schicklichkeitsgefühl unsere Fürsten zwang, jene Kastraten und Primadonnen zu entlassen, von denen wir nichts, als eine klägliche Entstellung unserer eigenthümlichen Naturanlagen lernen konnten. Durfte Ihnen nun ein Deutscher zeigen, in welcher Weise er jene, wenn auch wenig glänzenden, doch ihm wahrhaft vertrauten Naturanlagen zu einem reinen Ausdrucke im musikalischen Drama verwerthen konnte, so waren es nun Sie, meine hochgeehrten Mitbürger, welche darüber entschieden, daß hier kein unwürdiger Austausch Ihnen angeboten wurde; und sprach ich von einer Vermählung des italienischen mit dem deutschen Genius, so glaube ich diese am gedeihlichsten unter dem Zeichen des Wappens Ihrer Stadt vollzogen zu wissen, in welchem ich das Wort „Libertas“ prangen sehe.

Dieses edle Wort möchte ich zu Gunsten meines herzlichen Wunsches, Ihnen ganz angehören zu können, deuten.

Auch in der Hauptstadt Frankreichs widerfuhr es mir, daß ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, mußte ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, daß dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit“ innewohne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für Denjenigen, der den Franzosen ge-

fallen, will, ist sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin“ in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas“ war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikums so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem der Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschooß, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

Wenn ich nun Sie, hochzuverehrender Herr Bürgermeister, auf das Herzlichste ersuche, dem ehrwürdigen Munizipium, dessen großmüthigen Beschluß Sie mir übermittelten, meinen gerührtesten Dank für die mir erwiesene hohe Ehre auszudrücken, so versichere ich Sie zugleich, daß ich von dem ernstlichsten Vorsatze erfüllt bin, dieser Ehre mich würdig zu bezeigen, und nichts unterlassen werde, um diesem Vorsatze nachzukommen. Jedenfalls, wenn nicht früher, hoffe ich im Herbst 1875 meine werthen Mitbürger zu besuchen, und somit auch Ihnen, hochgeehrtester Herr Bürgermeister, mit herzlichem Händedrucke Das zu versichern, was ich heute aus der Ferne durch diese Zeilen Ihnen kundgebe: — daß ich stolz bin, mich einen Ehrenbürger Bologna's nennen zu dürfen!

Mit der ausgezeichnetsten Hochschätzung habe ich die Ehre mich zu nennen

Ihren

ergebenen

Bayreuth, 1. Oct. 1872. Richard Wagner.

———

V.

An Friedrich Nietzsche,

ordentl. Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel.

Werther Freund!

Ich habe soeben das Pamphlet des Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, welches Sie mir zuschickten, gelesen, und aus dieser „Erwiderung“ auf Ihre „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ gewisse Eindrücke gewonnen, deren ich mich in der Form verschiedener, vielleicht befremdlicher Fragen an Sie entledigen möchte, und zwar in der Hoffnung, Sie durch Ihre Beantwortung zu einer ebenso ergiebigen Auskunftserklärung, wie dieß im Betreff der griechischen Tragödie der Fall war, zu bewegen.

Vor Allem möchte ich durch Sie ein an mir selbst wahrgenommenes Bildungsphänomen mir erkärt wissen. Ich glaube nicht, daß es einen für das klassische Alterthum begeisterteren Knaben und Jüngling gegeben haben kann, als mich, zu der Zeit, wo ich in Dresden die Kreuzschule besuchte; fesselten mich vor Allem griechische Mythologie und Geschichte, so war es doch gerade auch das Studium der griechischen Sprache, zu welchem ich mit, fast disziplinwidrigem, möglichsten Umgehen des Lateinischen, mich hingezogen fühlte. In wie weit ich hierin regelmäßig verfuhr, kann ich nicht beurtheilen; doch darf ich mich auf die durch meinen feurigen Drang mir erworbene besondere Zuneigung des, hoffentlich jetzt noch lebenden Dr. Sillig, meines Lieblingslehrers in der Kreuzschule, berufen, welcher mit Bestimmtheit mir die Philologie als Fach zuwies. Wie es nun meinen späteren Lehrern an der Nikolai- und Thomasschule in Leipzig möglich wurde, diese Anlagen und Neigungen gänzlich in mir auszurotten, dieß ist mir zwar erinnerlich, auch wohl aus dem Gebahren jener Herren erklärlich; dennoch mußte ich mit der Zeit in Zweifel darüber gerathen, ob jene Anlagen und Neigungen wirklich tiefer begründet sein konnten, da sie so gar bald in ihr volles Gegentheil bei mir auszuarten schienen. Nur im weiteren Gange meiner Entwickelung kam an dem steten

Wiederaufkommen wenigstens jener Neigungen es mir zum Bewußtsein, daß unter einer tödtlich falschen Zucht wirklich Etwas in mir unterdrückt worden war. Unter den aufregungsvollsten Mühen eines von jenen Studien gänzlich ablenkenden Lebens, ward es mir immer wieder zur einzig befreienden Wohlthat, in die antike Welt mich zu versenken, so beschwerlich mir jetzt auch das fast gänzliche Abhandenkommen der sprachlichen Hilfsmittel hierfür geworden war. Dagegen mußte ich, wenn ich nun Mendelssohn seiner fertigen Philologie willen beneidete, mich wiederum nur darüber wundern, daß diese seine Philologie ihn nicht davon abhielt, zu Sophokleischen Dramen gerade seine Musik zu schreiben, da ich trotz meiner Unfertigkeit doch mehr Achtung vor dem Geiste der Antike hatte, als er sie hierbei zu verrathen schien. Auch noch andere Musiker habe ich kennen gelernt, welche fertige Griechen geblieben waren, bei ihrem Kapellmeistern, Komponiren und Musiziren dennoch gar nichts damit anzufangen wußten, während ich (sonderbarer Weise!) aus der so schwer mir zugänglichen Antike ein Ideal für meine musische Kunstanschauung mir herausarbeite. Dem sei nun wie ihm wolle: in mir entstand das dumpfe Gefühl davon, daß der Geist der Antike am Ende ebenso wenig in der Sphäre unserer griechischen Sprachlehrer liege, als z. B. das Verständniß der französischen Kultur und Geschichte bei unseren französischen Sprachlehrern als nöthige Beigabe vorausgesetzt sein kann. Dagegen behauptet nun aber der Dr. phil. U. W. von Möllendorff, daß es ganz ernstlich der Zweck der philologischen Wissenschaft sei, Deutschlands Jugend dahin abzurichten, „daß ihr das klassische Alterthum jenes einzig Unvergängliche gewähre, welches die Gunst der Musen verheißt, und in dieser Fülle und Reinheit allein das klassische Alterthum geben kann, den Gehalt in ihrem Busen und die Form in ihrem Geist".

Von diesen herrlichen Schlußworten seines Pamphlets noch ganz entzückt, blickte ich mich nun im neuerstandenen deutschen Reiche nach dem unzweifelhaft offen daliegenden Erfolge der segensreichen Wirksamkeit der Pflege dieser philologischen Wissenschaft um, welche, so vollständig ungestört und unnahbar in sich abgeschlossen, nach ihren von nirgendsher bestrittenen Maximen die deutsche Jugend bisher anleiten durfte. Zuerst dünkte es mich nun auffallend, daß Alles, was bei uns von der

Gunst der Musen als abhängig sich kundgiebt, also unsere gesammte Künstler- und Dichterschaft, ganz ohne alle Philologie sich behilft. Jedenfalls scheint der Geist gründlicher Sprachkenntniß überhaupt, wie er doch von der Philologie als Grundlage aller klassischen Studien ausgehen soll, sich nicht auf die Behandlung der deutschen Muttersprache erstreckt zu haben, da man durch den immer üppiger anwachsenden Jargon, welcher aus unseren Zeitungen sich bis in die Bücher unserer Kunst- und Litteratur-Geschichtsschreiber ausbreitet, bald bei jedem zu schreibenden Worte in die Lage kommen wird, sich erst mühsam besinnen zu müssen, ob dieses Wort einer wirklichen deutschen Sprachbildung angehöre, oder nicht etwa einem Wiskonsiner Börsenblatte entnommen sei. — Doch, wenn es auf dem schöngeistigen Felde bedenklich aussieht, könnte man sich immer sagen, damit habe die Philologie nichts zu thun, indem sie unter den Musen weniger den künstlerischen als den wissenschaftlichen sich zum Dienst verpflichtet wisse. Jedenfalls müßten wir dann bei den Fakultäten unserer Hochschulen ihre Wirksamkeit antreffen? Theologen, Juristen und Mediziner läugnen aber, mit ihr zu thun zu haben. Somit sind es also wohl nur die Philologen selbst, welche sich gegenseitig instruiren, und vermuthlich einzig zu dem Zwecke, immer wieder nur Philologen abzurichten, d. h. also doch wohl nur Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren, welche dann wieder Gymnasiallehrer und Universitätsprofessoren herauszubilden haben? Ich kann das begreifen; es heißt da, die Reinheit der Wissenschaft aufrecht, und vor dieser Wissenschaft den Staat immer so in Respekt zu erhalten, daß bedeutende Besoldungen für philologische Professoren u. s. w. ihm stets zur Gewissenspflicht gemacht bleiben. Aber nein! Dr. phil. U. W. v. M. behauptet ausdrücklich, es handle sich darum, die deutsche Jugend durch allerhand „asketische" Prozeduren für „jenes einzig Unvergängliche" fertig zu machen, welches „die Gunst der Musen" verheißt. Also muß doch in der Philologie die Tendenz einer höheren, das ist: wirklich produktiven Bildung liegen? Sehr vermuthlich, — so denke ich mir! Nur daß durch einen sonderbaren Prozeß, in welchen ihre Disziplin gerathen ist, diese Tendenz einer völligen Zersetzung verfallen zu sein scheint. Denn so viel ist ersichtlich, daß die heutige Philologie auf den allgemeinen Stand der deutschen Bildung gar

keinen Einfluß ausübt; während die theologische Fakultät uns Pfarrer und Konsistorialräthe, die juristische Richter und Anwälte, die medizinische Ärzte liefert, lauter praktisch nützliche Bürger, liefert die Philologie immer nur wieder Philologen, welche rein nur sich unter sich selbst von Nutzen werden.

Man sieht, die indischen Brahmanen waren nicht erhabener gestellt, und darf man daher von ihnen wohl dann und wann ein Gotteswort erwarten. Und wirklich erwarten wir dieß: wir erwarten nämlich, daß einmal aus dieser wundervollen Sphäre ein Mensch heraustrete, um ohne Gelehrtensprache und gräßliche Citate uns zu sagen, was denn die Eingeweihten unter der Hülle ihrer uns Laien so unbegreiflichen Forschungen gewahr werden, und ob dieses der Mühe der Unterhaltung einer so kostbaren Kaste werth sei. Aber das müßte dann etwas Rechtes, Großes und weithin Bildendes sein, nicht dieses elegante Schellengeklingel, mit dem wir ab und zu in den beliebten Vorlesungen vor „gemischter" Zuhörerschaft abgefertigt werden. Dieses Große, Rechte, was wir erwarten, scheint nun aber sehr schwer auszusprechen zu sein: hier muß eine sonderbare, fast unheimliche Scheu herrschen, als ob man befürchte, gestehen zu müssen, daß, wenn man einmal ohne alle die geheimnißvollen Attribute der philologischen Wichtigkeit, ohne alle Citate, Noten und gehörigen gegenseitigen Bekomplimentirungen großer und kleiner Fachgenossen, einfach den Inhalt aller dieser Zurüstung an den Tag legen wollte, eine betrübende Armseligkeit der ganzen Wissenschaft, wie sie ihr etwa zu eigen geworden wäre, aufgedeckt werden müßte. Ich kann mir denken, daß für Den, der so etwas unternehmen würde, nichts übrig bleiben dürfte, als aus dem rein philologischen Fache in bedeutender Weise hinauszugreifen, um Belebung ihres unergiebigen Inhaltes aus den Quellen menschlicher Erkenntniß herbeizuholen, welche bisher vergebens wiederum auf Befruchtung durch die Philologie warteten.

Vermuthlich würde es nun aber einem Philologen, der sich zu solcher That entschlösse, etwa so ergehen, wie es Ihnen, werther Freund, jetzt ergeht, nachdem Sie sich zu der Veröffentlichung Ihrer tiefsinnigen Abhandlung über die Herkunft der Tragödie entschlossen haben. Auf den ersten Blick ersahen wir hier, daß wir es mit einem Philologen zu thun hatten, der zu uns, nicht aber zu den Philologen spreche; deßwegen ging uns denn auch

einmal das Herz auf und wir faßten einen Muth, welchen wir durch die Lektüre der gewöhnlichen, so citatenreichen und so tödtlich inhaltsarmen philologischen Abhandlungen, z. B. über Homer, die Tragiker u. dgl., bereits gänzlich verloren hatten. Dießmal hatten wir Text, aber keine Noten; wir blickten von der Bergeshöhe in die weiten Ebenen hinaus, ohne von dem Geprügel der Bauern in der Schenke unter uns gestört zu werden. Aber es scheint, nachträglich soll uns nichts geschenkt sein: die Philologie bleibt dabei, Sie stünden auf ihrem Boden, seien daher keinesweges ein Emanzipirter, sondern nur ein Abtrünniger, und die Notenprügel seien Ihnen, wie uns, nicht zu erlassen. Wirklich ist der Hagel hereingebrochen: ein Dr. phil. hat zu dem gehörigen philologischen Donnerkeile gegriffen. Doch leben wir jetzt in der Jahreszeit, wo solch' ein Unwetter bald vorübergeht: so lange es wüthet, bleibt ein Vernünftiger wohl ruhig zu Hause; dem losgelassenen Stiere weicht man aus, und hält es, mit Sokrates, für absurd, den Huftritt des Esels mit einem menschlichen Fußtritte erwidern zu wollen. Doch uns, die wir dem Vorgange nur zuschauten, bleibt etwas zur Erklärung übrig, da wir nicht Alles an ihm verstanden.

Deßhalb wende auch ich mich eben mit Fragen an Sie.

Wir haben nicht geglaubt, daß es im „Dienste der Musen“ so grob hergehe, und daß ihre „Gunst“ eine solche Ungebildetheit zurücklasse, wie wir sie hier an einem „jenes einzig Unvergängliche“ Besitzenden wahrnehmen mußten. Ein klassischer Sprachgelehrter, der einem „meinthalben“ in demselben Satze noch ein „meinthalb“ nachschickt, erscheint uns noch fast wie ein vom Biere zum Schnaps taumelnder Berliner Eckensteher aus der alten Zeit: genau dieses giebt uns aber der Dr. phil. U. W. v. M., pag. 18 seines Pamphlets zum Besten. Wer nun nichts von Philologie versteht, wie wir, weicht allerdings ehrfurchtsvoll den Behauptungen eines solchen Herren aus, wenn sie sich auf ungeheuere Citate aus dem Dokumenten-Archive der Zunft stützen; aber wir gerathen in den vollsten Zweifel, nicht etwa an der Unabsichtlichkeit des Nichtverständnisses Ihrer Schrift Seitens jenes Gelehrten, sondern an seiner einfachsten Befähigung, nur überhaupt das Allerklarste zu verstehen, wenn er z. B. den Sinn Ihres Goethe'schen Citates: „Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!“ dahin auffaßt, als führten Sie

diese Worte im optimistischen Sinne an, und Ihnen deßhalb (mit Entrüstung darüber, daß Sie nicht einmal Goethe verstehen könnten!) erklären zu müssen glaubt, daß „Faust so in bitterer Ironie frage". Wie soll man so etwas nennen? Eine auf öffentlichem, litterarischem Wege vielleicht schwer zu beantwortende Frage!

Mir, für mein Theil, thut eine solche Erfahrung, wie ich sie an dem vorliegenden Falle mache, herzlich leid. Sie wissen, mit welchem Ernste ich noch in meiner Abhandlung über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" vor einigen Jahren für die Pflege der klassischen Studien mich ereiferte, und einer immer übeleren Wendung unserer nationalen Bildung aus der zunehmenden Vernachlässigung derselben von Seiten unserer Künstler und Litteraten entgegensehen zu müssen glaubte. Was nützt es aber nun, wenn man sich auf dem Felde der Philologie Mühe giebt? Dem Studium J. Grimm's entnahm ich einmal ein altdeutsches „Heilawac", formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „Weiawaga" (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwasser" wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen" und „wiegen", endlich „wellen" und „wallen" über, und bildete mir so, nach der Analogie des „Eia popeia" unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen. Was begegnet mir? Von unserer journalistischen Straßenjugend werde ich bis in die „Augsburger Allgemeine" hinein verhöhnt, und es begründet nun ein Dr. phil. auf dieses ihm sprichwörtlich gewordene „wigala weia" — wie er es anführt — seine Verachtung vor meiner „s. g. Poesie"! Und dieß geschieht alles mit der urdeutschen Orthographie seines Pamphlets, während andererseits kein affektirtes Theaterstückmachen unserer Modelitteraten fade und seicht genug ist, um z. B. von philologischen Erklärern des Nibelungenmythus' (wie ich dieß kürzlich antraf) nicht für bewundernswerthe Abschlüsse der alten Volkspoesie angesehen zu werden.

In Wahrheit, mein Freund, Sie sind uns hierüber einige Aufklärungen schuldig. Sie treffen in Denen, welche ich w i r nenne, nämlich auf Solche, die von der schwärzesten Sorge für die d e u t s c h e B i l d u n g erfüllt sind. Was diese Sorge vermehrt, liegt in dem sonderbar günstigen Rufe, in welchem diese

Bildung bei den, mit ihrem einstigen Blüthenansatze spät erst bekannt gewordenen Ausländern steht, und der auf uns wie mit narkotischer Betäubung, bis zu welcher wir uns gegenseitig beräuchern, zurückwirkt. Gewiß hat jedes Volk einen Keim zur Kretisinirung in sich: bei den Franzosen sehen wir, daß der Absinth jetzt dort fertig bringt, was die Akademie eingeleitet hat, nämlich, daß über alles Unverstandene, und deßhalb von dieser Akademie aus der nationalen Bildung ausgeschiedene, endlich wie von albernen Kindern nur noch gelacht wird. Nun hat zwar unsere Philologie noch nicht die Macht jener Akademie, auch ist unser Bier nicht in der Weise gefährlich wie der Absinth; dennoch dürften andere Eigenschaften des Deutschen hinzutreten, die, wie seine Scheelsucht und dieser entsprechende hämische Begeiferungslust, verbunden mit einer um so verderblicheren Unwahrhaftigkeit, als ihr aus alten Zeiten der Anschein von Biederkeit anhaftet, so sehr bedenklicher Natur sind, daß die uns abgehenden Gifte durch sie nicht unleicht sich ersetzen dürften.

Wie steht es um unsere deutschen Bildungsanstalten?

Darnach fragen wir gerade Sie, der Sie so jung berufen und von einem ausgezeichneten Meister der Philologie vor Vielen bevorzugt wurden, den Lehrstuhl einzunehmen, und hier sich schnell ein so bedeutendes Vertrauen erwarben, daß Sie es wagen konnten, mit kühner Festigkeit aus einem vitiosen Zusammenhange herauszutreten, um mit schöpferischer Hand auf seine Schäden zu deuten.

Wir geben Ihnen hierzu Zeit. Nichts drängt Sie, am wenigsten wohl jener Dr. phil., welcher Sie einlädt, von Ihrem Lehrstuhle herabzusteigen, was Sie gewiß selbst aus Gefälligkeit gegen diesen Herren nicht thun würden, weil voraussichtlich wohl gerade Er dort, wo Sie gewirkt, nicht zum Nachfolger erwählt werden dürfte. Was wir von Ihnen erwarten, kann nur die Aufgabe eines ganzen Lebens sein, und zwar des Lebens eines Mannes, wie er uns auf das Höchste noththut, und als welchen Sie allen Denen sich ankündigen, welche aus dem edelsten Quelle des deutschen Geistes, dem tief innigen Ernste in Allem, wohin er sich versenkt, Aufschluß und Weisung darüber verlangen, welcher Art die deutsche Bildung sein

müsse, wenn sie der wiedererstandenen Nation zu ihren edelsten Zielen verhelfen soll.

Von Herzen grüßt sie der Ihrige

Bayreuth, 12. Juni 1872. Richard Wagner.

VI.

Über die Benennung „Musikdrama“.

Wir lesen jetzt öfter von einem „Musikdrama“, erfahren auch, daß z. B. in Berlin es sich darum handelt, diesem Musikdrama auf dem Wege der Vereinsthätigkeit förderlich zu werden, ohne uns recht vorstellen zu können, was hiermit gemeint sei. Zwar habe ich Grund anzunehmen, daß mit dieser Bezeichnung zuerst meinen neueren dramatischen Arbeiten die Ehre einer ausnehmenden Klassifizirung zugedacht worden sei; je weniger ich mich aber geneigt finden konnte, diese mir anzueignen, desto mehr gewahre ich dagegen andererseits die Neigung, mit dem Namen „Musikdrama“ ein neues Kunstgenre zu bestimmen, welches, sehr vermuthlich auch ohne meinen Vorgang, als einfach der Stimmung und den Anforderungen der Zeit und ihren Tendenzen entsprechend, sich nothwendig herausbilden mußte, und nun für Jeden, etwan als bequemes Nest zum Ausbrüten seiner musikalischen Eier, bereit liege.

Ich kann mich der schmeichelnden Ansicht einer so angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und dieß um so weniger, als ich nicht weiß, was ich unter dem Namen „Musikdrama“ begreifen soll. Wenn wir mit Sinn und Verstand, dem Geiste unserer Sprache gemäß, zwei Substantive zu einem Worte verbinden, so bezeichnen wir mit dem vorangestellten jedesmal in irgend welcher Weise den Zweck des nachfolgenden, so daß „Zukunftsmusik“, obwohl eine Erfindung zu meiner Verhöhnung, dennoch als: Musik für die Zukunft*), einen Sinn hatte. In

*) Nämlich: für eine Zeit, wo man sie ohne Verhunzung zur Aufführung bringen würde.

gleicher Weise erklärt, würde aber „Musikdrama", als: Drama zum Zweck der Musik, gar keinen Sinn haben, wenn nicht damit geradesweges das altgewohnte Opernlibretto bezeichnet wäre, welches allerdings recht eigentlich ein für die Musik hergerichtetes Drama war. Dieß meint man jedoch gewiß nicht: nur ist uns durch das beständige Lesen der Elaborate unserer Zeitungsschreiber und sonstiger schöngeistiger Litteraten das Bewußtsein eines richtigen Sprachgebrauches so sehr abhanden gekommen, daß wir den von Jenen erfundenen unsinnigsten Wortbildungen nach Belieben einen Sinn unterlegen zu dürfen glauben, wie wir denn dießmal hier mit „Musikdrama" gerade das Gegentheil des mit dem Worte gegebenen Sinnes bezeichnen wollen.

Betrachten wir den Fall nun aber näher, so ersehen wir, daß die Verhunzung der Sprache dießmal in der so beliebt gewordenen Umwandelung eines vorangehenden Adjektives in ein vorangeheftetes Substantiv besteht: anfänglich sagte man nämlich „musikalisches Drama". Vielleicht war es aber nicht nur jener soeben bezüchtigte übele Geist der Sprache, welcher die Verkürzung dieses musikalischen Drama's zu einem „Musikdrama" vornahm, sondern auch ein dunkeles Gefühl davon, daß ein Drama unmöglich musikalisch sein könnte, etwa wie ein Instrument, oder gar, (was selten genug vorkommt) eine Sängerin „musikalisch" ist. Ein „musikalisches Drama" wäre, streng genommen, ein Drama gewesen, welches entweder selbst Musik macht, oder auch zum Musikmachen tauglich ist, oder gar Musik versteht, etwa wie unsere musikalischen Rezensenten. Da dieß nicht passen wollte, verbarg sich der unklare Sinn besser hinter einem völlig unsinnigen Worte: denn mit „Musikdrama" war etwas gesagt, was kein Mensch noch gehört hatte, nnd gegen dessen Misdeutung man dadurch gesichert erschien, daß man annahm, bei einem so ernstlich zusammengestellten Worte werde doch Niemand etwan an die Analogie mit „Musikdosen" u. dgl. denken.

Der ernstlich gemeinte Sinn der Bezeichnung war dagegen wohl: ein in Musik gesetztes wirkliches Drama. Die geistige Betonung des Wortes fiele somit auf das Drama, welches man sich vom bisherigen Opernlibretto verschieden dachte, und zwar namentlich darin verschieden, daß in ihm eine dramatische

Handlung nicht eben nur für die Bedürfnisse der herkömmlichen Opernmusik hergerichtet, sondern im Gegentheile die musikalische Konstruktion durch die charakteristischen Bedürfnisse eines wirklichen Drama's bestimmt werden sollte. War nun das „Drama" hierbei die Hauptsache, so hätte dieses wohl gar der „Musik" vorangestellt werden müssen, da diese durch jenes näher bestimmt wurde, und, etwa wie „Tanzmusik" oder „Tafelmusik", hätten wir nun „Dramamusik" sagen müssen. Auf diesen Unsinn glaubte man nun wiederum nicht verfallen zu dürfen; denn, man mochte es drehen und wenden wie man wollte, die „Musik" blieb immer das eigentlich Störende für die Benennung, obwohl Jeder doch wiederum dunkel fühlte, daß sie trotz allem Anscheine die Hauptsache sei, und dieß nur noch mehr, wenn ihr durch das ihr zugesellte wirkliche Drama die allerreichste Entwickelung und Kundgebung ihrer Fähigkeiten zugemuthet ward.

Das Misliche für die Aufstellung einer Benennung des gemeinten Kunstwerkes war demnach jedenfalls die Annahme einer Nöthigung zur Bezeichnung zweier disparater Elemente, der Musik und des Drama's, aus deren Verschmelzung man das neue Ganze hergestellt sehen zu müssen vermeinte. Das Schwierigste hierbei ist jedenfalls, die „Musik" in eine richtige Stellung zum „Drama" zu bringen, da sie, wie wir dieses soeben ersehen mußten, mit diesem in keine ebenbürtige Verbindung zu bringen ist, und uns entweder viel mehr, oder viel weniger als das Drama gelten muß. Der Grund hiervon liegt wohl darin, daß unter dem Namen der Musik eine Kunst, ja ursprünglich sogar der Inbegriff aller Kunst überhaupt, unter dem des Drama aber recht eigentlich eine That der Kunst verstanden wird. Wenn wir Worte an einander fügen und verbinden, zeigt es sich an der leichten Verständlichkeit des zusammengesetzten neuen Wortes sehr deutlich, ob wir die einzelnen Theile desselben für sich genommen noch recht verstehen, oder sie nur nach einer konventionellen Annahme noch verwenden. Nun heißt „Drama" ursprünglich That oder Handlung: als solche, auf der Bühne dargestellt, bildete sie anfänglich einen Theil der Tragödie, d. h. des Opferchor-Gesanges, dessen ganze Breite das Drama endlich einnahm und so zur Hauptsache ward. Mit seinem Namen bezeichnete man nun für alle Zeiten eine auf einer Schaubühne dargestellte Handlung, wobei das Wichtigste war, daß dieser

Darstellung zugeschaut werden konnte, weßhalb der Raum, in welchem man sich hierzu versammelte, das „Theatron“, der Schauraum hieß. Unser „Schauspiel“ ist daher eine sehr verständige Benennung dessen, was die Griechen noch naiver mit „Drama“ bezeichneten; denn hiermit ist noch bestimmter die charakteristische Ausbildung eines anfänglichen Theiles zum schließlichen Hauptgegenstande ausgedrückt. Zu diesem „Schauspiele“ verhält sich nun die Musik in einer durchaus fehlerhaften Stellung, wenn sie jetzt nur als ein Theil jenes Ganzen gedacht wird; als solcher ist sie durchaus überflüssig und störend, weßhalb sie auch vom strengen Schauspiele endlich gänzlich ausgeschieden worden ist. Hiergegen ist sie in Wahrheit „der Theil, der Anfangs Alles war“, und ihre alte Würde als Mutterschooß auch des Drama's wieder einzunehmen, dazu fühlt sie eben jetzt sich berufen. In dieser Würde hat sie sich aber weder vor, noch hinter das Drama zu stellen; sie ist nicht sein Nebenbuhler, sondern seine Mutter. Sie tönt, und was sie tönt, möget Ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie Euch: denn was sie ist, das könnt Ihr stets nur ahnen; und deßhalb eröffnet sie Euren Blicken sich durch das scenische Gleichniß, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt.

Die ungeheueren Werke ihres Aischylos nannten die Athener nicht Dramen, sondern sie ließen ihnen den heiligen Namen ihrer Herkunft: „Tragödien“, Opfergesänge zur Feier des begeisternden Gottes. Wie glücklich waren sie, keinen Namen hierfür zu erfinnen zu haben! Sie hatten das unerhörteste Kunstwerk, und — ließen es namenlos. Aber es kamen die großen Kritiker, die gewaltigen Rezensenten; nun wurden Begriffe gefunden, und wo diese endlich ausgingen, kamen die absoluten Worte daran. Ein hübsches Verzeichniß davon giebt uns der gute Polonius im „Hamlet“ zum Besten. Die Italiener brachten ein „Dramma per musica“ zu Stande, welches, nur mit verständigerer Wortfassumg, ungefähr unser „Musikdrama“ ausdrückt; offenbar fand man aber diesen Ausdruck nicht befriedigend, und das wunderliche Wesen, welches hier unter der Zucht der Gesangsvirtuosen gedieh, mußte einen gerade so nichtssagenden Namen erhalten, als es das Genre selbst war. „Opera“, Plural von „Opus“, hieß diese neue Gattung von „Werken“,

aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzosen aber Männchen machten, wodurch die neue Gattung sich als generis utriusque herauszustellen schien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere Kritik der „Oper“ geben, als wenn der Entstehung dieses Namens derselbe richtige Takt zugesprochen wird, wie derjenigen des Namens der „Tragödie“; hier wie dort waltete keine Vernunft, sondern ein tiefer Instinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unsinniges, hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten musikalischen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper“ beizubehalten: dieß läßt sie da, wo sie sind, giebt ihnen kein falsches Ansehen, überhebt sie jeder Rivalität mit ihrem Textdichter, und, haben sie gute Einfälle für eine Arie, ein Duett, oder gar einen Trinkchor, so werden sie gefallen und Anerkennenswerthes leisten, ohne sich über die Gebühr anzustrengen, um am Ende gar noch ihre hübschen Einfälle zu verderben. Zu jeder Zeit hat es, wie Pantomimiker, so auch Citherspieler, Flötenbläser, und endlich Cantores, welche dazu sangen, gegeben: sind diese hie und da einmal berufen worden, etwas aus ihrer Art und Gewohnheit Hinausschlagendes zu leisten, so geschah dieß durch sehr einzeln stehende Wesen, auf welche man, ihrer unvergleichlichen Seltenheit wegen, über Jahrhunderte und Jahrtausende hinweg mit dem Finger der Geschichte weist; nie aber ist daraus ein Genre entstanden, in welchem, sobald man nur den rechten Namen dafür gefunden, das Außerordentliche für jeden Zutappenden zum gemeinen Gebrauche dagelegen hätte. In dem vorliegenden Falle wüßte ich aber selbst mit dem besten Willen nicht, welchen Namen ich dem Kinde geben sollte, welches aus meinen Arbeiten einen guten Theil der Mitwelt ziemlich befrembet anlächelt. Herrn W. A. Riehl vergeht, wie er irgendwo versicherte, bei meinen Opern Hören und Sehen, während er bei einigen hört, bei anderen sieht: wie soll man nun ein solches unhör- und unsichtbares Ding nennen? Fast wäre ich geneigt gewesen, mich auf die Sichtbarkeit desselben einzig zu berufen, und somit an das „Schauspiel“ mich zu halten, da ich meine Dramen gern als ersichtlich gewordene Thaten der Musik bezeichnet hätte. Das wäre denn nun ein recht kunstphilosophi-

scher Titel gewesen, und hätte gut in die Register der zukünftigen Poloniusse unserer kunstsinnigen Höfe gepaßt, von welchen man annehmen darf, daß sie, nach den Erfolgen ihrer Soldaten, nächstens auch das Theater im entsprechenden deutschen Sinne vorwärts führen lassen werden. Allein, trotz allem dargebotenen Schauspiele, wovon Viele behaupten, daß es in das Monströse ginge, würde bei mir am Ende doch noch zu wenig zu sehen sein; wie mir denn z. B. vorgeworfen worden ist, daß ich im zweiten Akte des „Tristan“ versäumt hätte, ein glänzendes Ballfest vor sich gehen zu lassen, während welches sich das unselige Liebespaar zur rechten Zeit in irgend ein Bosquet verloren hätte, wo dann ihre Entdeckung einen gehörig skandalösen Eindruck und alles dazu sonst noch Passende veranlaßt haben würde: statt dessen geht nun in diesem Akte fast gar nichts wie Musik vor sich, welche leider wieder so sehr Musik zu sein scheint, daß Leuten von der Organisation des Herrn W. A. Riehl darüber das Hören vergeht, was um so schlimmer ist, da ich dabei fast gar nichts zu sehen biete.

So mußte ich denn, da man sie, namentlich ihrer großen Unähnlichkeit mit „Don Juan“ wegen, auch nicht als „Opern“ passiren lassen wollte, verdrießlicher Weise mich entschließen, meine armen Arbeiten den Theatern ohne alle Benennung ihres Genre's zu übergeben; und bei diesem Auskunftsmittel gedenke ich zu verbleiben, so lange ich eben mit unseren Theatern zu thun habe, welche mit Recht nichts Anderes als Opern kennen, und, man gebe ihnen ein noch so korrektes „Musikdrama“, doch wieder eine „Oper“ daraus machen. Um aus der hieraus entstehenden Verwirrung für einmal kräftig herauszukommen, gerieth ich, wie bekannt, auf den Gedanken des Bühnenfestspieles, welches ich nun mit Hilfe meiner Freunde in Bayreuth zu Stande zu bringen hoffe. Die Benennung hiervon ist mir durch den Charakter meiner Unternehmung eingegeben worden, da ich Gesangfeste, Turnfeste u. s. w. kannte, und mir nun recht wohl auch ein Theaterfest vorstellen durfte, bei welchem bekanntlich die Bühne mit den Vorgängen auf ihr, welche wir sehr sinnig als ein Spiel aufzufassen haben, die ersichtlichste Hauptsache ist. Wer nun diesem Bühnenfestspiele einmal beigewohnt haben wird, behält dann vielleicht auch eine Erinnerung daran, und hierbei fällt ihm wohl ebenfalls ein Name für Das-

jenige ein, was ich jetzt als namenlose künstlerische That meinen Freunden darzubieten beabsichtige.

VII.

Einleitung zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung" vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin.

Wenn ich, um Ihre genauere Beachtung einem Werke zuzuwenden, welches zunächst nur als die Arbeit des Musikers Ihre Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben dürfte, diese Absicht am erfolgreichsten durch den Vortrag eines Theiles des ihm zu Grunde liegenden dramatischen Gedichtes zu erreichen hoffe, glaube ich hiermit sofort den besonderen Charakter, welchen ich meiner Arbeit beizulegen mich veranlaßt sehe, auszudrücken, sowie nicht minder diejenige Eigenschaft meines Werkes zu bezeichnen, welche mich auf eine von den Gewohnheiten unseres Operntheaters abliegende Weise der Vorführung desselben vor das Publikum zu sinnen nöthigte.

Im Betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernwesen gebracht sein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entschiedenheit ausgebildeten Vortheiles bewußt, den dramatischen Dialog selbst zum Hauptstoff auch der musikalischen Ausführung erhoben zu haben, während in der eigentlichen Oper die der Handlung, um dieses Zweckes willen meistens sogar gewaltsam, eingefügten Momente des lyrischen Verweilens zu der bisher einzig für möglich erachteten musikalischen Ausführung tauglich gehalten wurden.

Das Verlangen, die Oper zu der Würde des wahren Drama's zu erheben, konnte im Musiker nicht eher erwachen und sich kräftigen, als bis die großen Meister seiner Kunst das Bereich derselben in der Weise erweitert hatten, wie diese gegenwärtig als Wesen der deutschen Musik über alle Nebenbuhlerschaft siegreich zur Anerkennung gelangt ist. Durch ausgedehn-

teste Verwendung dieses Erbes unserer großen Meister auf das Drama sind wir dazu gelangt, die Musik mit der Handlung selbst so vollständig zu verbinden, daß eben durch diese Vermählung die Handlung wiederum zu der idealen Freiheit, d. h. Befreiung von der Nöthigung zu einer Motivirung durch Reflexion, gelangen kann, welche unsere großen Dichter nach abwechselnden Prinzipien aufsuchten, um schließlich über eben diese Möglichkeit durch die Mitwirkung der Musik in ein ahnungsvolles Nachsinnen zu verfallen.

Die Musik ist es nun, was uns, indem sie unablässig die innersten Motive der Handlung in ihrem verzweigtesten Zusammenhange uns zur Mitempfindung bringt, zugleich ermächtigt, eben diese Handlung in drastischer Bestimmtheit vorzuführen: da die Handelnden über ihre Beweggründe im Sinne des reflektirenden Bewußtseins sich uns nicht auszusprechen haben, gewinnt hierdurch ihr Dialog jene naive Präzision, welche das wahre Leben des Drama's ausmacht. Hatte die antike Tragödie hiergegen den dramatischen Dialog zu beschränken, weil sie ihn zwischen die Chorgesänge, von diesen losgetrennt, einstreuen mußte, so ist nun dieses urproduktive Element der Musik, wie es in jenen, in der Orchestra ausgeführten, Gesängen dem Drama seine höhere Bedeutung gab, unabgesondert vom Dialoge im modernen Orchester, dieser größten künstlerischen Errungenschaft unserer Zeit, der Handlung selbst stets zur Seite, wie es, in einem tiefen Sinne gefaßt, die Motive aller Handlung selbst gleichwie in ihrem Mutterschooße verschließt.

Somit konnte es möglich werden, dem Dialoge, bei aller ihm nun geretteten naiven Präzision, eine das ganze Drama beherrschende Ausdehnung zu geben, und dieser Gewinn ist es, was heute mir ermöglicht, ein dramatisches Gedicht, welches andererseits einzig der Möglichkeit einer vollständigen musikalischen Ausführung seine Entstehung verdankt, nackt als solches Ihnen vorzutragen, da ich es als durchaus dialogisirte Handlung demselben Urtheile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das rezitirte Schauspiel geschriebenes Stück vorzulegen gewöhnt sind.

Durch die hiermit ihm vindizirte Eigenschaft durfte ich mich zugleich für berechtigt halten, ohne Befürchtung eines Fehlgriffes mein Werk von dieser einen Seite Ihnen zunächst zu

zeigen, und, indem ich zugleich Sie auf das außerordentliche Unternehmen, welches mir zur vollständigen Vorführung desselben an das deutsche Publikum verhelfen soll, verweise, Sie von den Gründen in Kenntniß zu setzen, welche es mir wünschenswerth erscheinen ließen, nicht einer Gesellschaft von Opernfreunden, sondern einer Versammlung ernst erwägender und für eine originale Kultur des deutschen Geistes besorgter, wahrhaft Gebildeter überhaupt mein Werk wie mein Vorhaben anempfohlen zu wissen.

Bayreuth.

*
* *

Ich fasse unter der voranstehenden Überschrift all' das mich mittheilungswerth Dünkende zusammen, was auf den endlich seiner Verwirklichung sich nähernden Plan einer, unter ausnahmsweisen Umständen zu bewerkstelligenden, scenischen Aufführung meines Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" einen entscheidenden Bezug hat, und beginne demgemäß mit dem nachfolgenden Schlußberichte über die Schicksale meines Werkes und des mit ihm zusammenhängenden Planes, um hier nochmals die Aufmerksamkeit meiner Leser auf die Beachtung des Charakters, welchen ich meiner Unternehmung beigemessen zu sehen wünsche, hinzulenken.

I.

Schlußbericht über die Umstände und Schicksale,

welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „der Ring des Nibelungen" bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.

Aus den Schlußworten der Vorrede zur Herausgabe meines Bühnenfestspieles, wie ich sie am Ende des sechsten Bandes meiner gesammelten Schriften und Dichtungen von Neuem mittheilte, erkannte der geneigte Leser zur Genüge die hoffnungslose Stimmung, welche es mir endlich eingab, so, wie ich die Dichtung als Litteraturprodukt preisgegeben hatte, nun auch im Betreff der Verwendung der fertigen Theile meiner musikalischen Komposition nicht sonderlich schonungsvoller mehr zu verfahren.

Schnitt ich für eine Konzertaufführung aus meinen Partituren einige Bruchstücke zurecht, so durfte ich, ähnlich wie bei jener Herausgabe, mir wohl ebenfalls mit dem Gedanken schmeicheln, daß es ja vielleicht nicht unmöglich wäre, auch auf diesem Wege die mir nöthige Aufmerksamkeit auf mein Werk und die mit ihm verbundene Tendenz zu ziehen. In der That war es verwunderlich, diese Bruchstücke einer Musik, welche, wie keine andere nur mit dem Hinblicke auf ein großes dramatisches Ganzes entstanden war, selbst in dieser verwahrlosenden Weise mit dem lebhaftesten Beifalle vom Publikum aufgenommen zu sehen, eine Erfahrung, welche bei einiger Gerechtigkeit der Beurtheilung die bis dahin gepflegte Ansicht, daß ich mit der Konzeption meines Werkes in das Chaos der Unverständlichkeit und Unmöglichkeit verfallen sei, in auffallender Weise berichtigen hätte müssen. Immerhin blieb man aber dabei, daß es gut sei, sich mit mir nicht einzulassen.

Unter solchen Eindrücken gedieh meine Stimmung endlich so weit, daß ich mich gedrängt fühlte, etwas zu unternehmen, was mich der Atmosphäre aller Wünsche, Hoffnungen, ja Vorstellungen, und namentlich Bemühungen für mein großes Werk entheben sollte. Ich konzipirte die „Meistersinger von Nürnberg“. — Noch zu geringem Theile war aber die musikalische Ausarbeitung dieses neuen Werkes vorgerückt, als der „Fürst“, nach welchem ich in jenem Schlußworte das Schicksal frug, wirklich in meinen Lebensplan eintrat.

Es dürfte keiner poetischen Diktion, noch auch einem ganzen poetischen Diktionär möglich werden, die entsprechende Phrase für die ergreifende Schönheit des Ereignisses zu liefern, welches durch den Zuruf eines hochgesinnten Königs in mein Leben trat. Denn wirklich war es ein König, der mir im Chaos zurief: Hierher! Vollende dein Werk: ich will es! —

Der ferneren Zukunft, sollte in ihr mein Werk noch fortleben, kann es nicht vorenthalten bleiben, die Umstände kennen zu lernen, welche seit jener entscheidenden Begegnung bis auf den heutigen Tag mein Werk noch verhinderten, zur vollen That zu werden. Erschien es doch, als ob nun erst, da ich mit meinem ungemeinen künstlerischen Vorhaben an den hellen Tag gestellt war, all' der Widerwille, der bisher im Verborgenen versteckt dagegen sich genährt hatte, zu seiner ganzen feindseligen Ge-

waltsamkeit sich entfesseln sollte. Wirklich mußte es dünken, als gäbe es nicht eines der Interessen, welche sowohl in unserer Presse wie in unserer Gesellschaft sich vertreten wissen, dem die Ausführung meines Werkes und des damit verbundenen Aufführungsplanes nicht in feindseligster Weise entgegenträte. Um der schamlosen Richtung, welche diese aus jeder Sphäre der Gesellschaft sich kundgebende Anfeindung nahm, und rücksichtslos den Beschützer wie den Beschützten traf, auszuweichen, mußte ich selbst es mir angelegen sein lassen, den hervorragenden, kräftigen Charakter der Unternehmung, wie er hochsinnig ihr zuerkannt war, abzuschwächen, und diese dagegen in ein Geleise überzuleiten, in welchem sie zunächst ihren die allgemeine Wuth aufreizenden Charakter zu verdecken befähigt werden sollte. Ich suchte sogar die öffentliche Aufmerksamkeit gänzlich hiervon abzulenken, indem ich einige mühevoll gewonnene Ruhe dazu verwendete, die Partitur meiner „Meistersinger“ zu vollenden, um mit diesem Werke mich scheinbar ganz im Geleise des gewohnten Herkommens im Betreff theatralischer Aufführungen zu zeigen.

Gerade die Erfahrungen, welche ich einerseits an dem Schicksale dieses vom Publikum günstig aufgenommenen Werkes, andererseits jedoch an dem Geiste unseres deutschen Theaterwesens machte, bestimmten mich nun aber, fortan von jedem Versuche einer neuen Berührung mit diesem mich unentwegt fern zu halten. Der eigenthümliche Charakter des deutschen Kunstsinnes, so weit er sich im öffentlichen Geschmacke am Theater kundgiebt, muß Jeden, der hier nur das gemeinste Unterscheidungsvermögen antreffen zu können wähnt, bei einer ernsten Berührung mit ihm sofort inne werden lassen, daß seine Bemühungen um dieses Theater, sobald er hierfür die energische Willensmeinung des Publikums zu seiner Unterstützung aufsucht, gänzlich vergeblich sein müssen und nur gegen ihn aufreizen können. So blieb es mir denn auch unmöglich, über mich zu gewinnen, an den früher, im Nachgeben gegen den Sturm von mir selbst eingeleiteten, Versuchen der Aufführung einzelner Theile meines großen Werkes mich zu betheiligen. Selbst der Ausfall dieser Versuche ist mir im Näheren unberichtet geblieben, da meine Freunde erkannten, daß ich hiermit zu verschonen wäre.

Durch das hierin angedeutete Opfer war des mir dagegen aber möglich, dem ersten Anrufe meines erhabenen Wohlthäters

an mich: vollende dein Werk! folgsam zu erwidern. Von Neuem war ich in dem schweigenden Asyl, fern jedem Klange, angelangt, aus welchem ich dereinst in die stumme Alpenwelt blickte, als ich jenen überschwänglichen Plan entwarf und die Ausführung in Angriff nahm, welche ich dießmal bis zur Vollendung bringen durfte.

Der starke treue Schutz, der jetzt über die Ausführung meines Werkes wachte, ist nun aber derselbe, der es mir auch ermöglichte, voller Hoffnung und Vertrauen den Weg zu beschreiten, der mein Werk zu der allererst entworfenen Aufführung im rechten Sinne führen soll. Denn, widersetzte sich einst eine Gesammtheit dem hochsinnigen Beschlusse des einzelnen Mächtigen, so konnte ich mich jetzt mit dem, unter dem Schutze dieses Mächtigen zur Vollendung gediehenen Werke, an eine andere Gesammtheit wenden, welcher ich es nach ihrem eigenen Willen zur Ermöglichung seiner Aufführung übergeben durfte. Hierzu schritt ich durch eine Mittheilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunst vor, welcher ich die Darlegung meines Planes, wie er in jenem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspieles enthalten war, vorangehen ließ, um hieran die, in dem Folgenden enthaltene, bestimmtere Bezeichnung des Charakters meiner Unternehmung, so wie der Vortheile, deren Gewinn für das deutsche Theater überhaupt ich aus ihr mir zu versprechen glauben darf, anzuknüpfen.

„Bereits deutete ich in der Mittheilung meines älteren „Planes genugsam an, daß es mir in dem besonderen Falle, in „welchem ich mich mit meinem größeren Werke befand, vorzüg„lich darauf ankam, mich einer vollständig korrekten Aufführung „desselben zu versichern, da sich mir als das Beklagenswertheste „im Betreff des heutigen Theaters herausgestellt hat, daß alle „seine der Öffentlichkeit vorgeführten Leistungen, mit vielleicht „einziger Ausnahme der niedrigsten Gattung derselben, an dem „Hauptgebrechen der Inkorrektheit leiden. Der Grund hiervon „ist verschiedentlich anderswo von mir beleuchtet worden, und „hier will ich ihn nur als in der Unoriginalität unserer thea„tralischen Leistungen liegend bezeichnen: daß unsere Theater-

„vorstellungen nur unvollkommene, oft gänzlich entstellende „Nachahmungen einer undeutschen Theaterkunst sind, kann am „wenigsten uns dadurch verdeckt werden, daß selbst unsere deut„schen Autoren für die Konzeption und den Styl ihrer Theater„arbeiten einzig in der Nachahmung des Auslandes befangen „sind. Wer nur unser Theater kennt, muß daher nothwendig „einen falschen Begriff von der theatralischen Kunst überhaupt „erhalten, welcher bei wahrhaft Gebildeten zur Geringschätzung „derselben, bei dem größeren, urtheilsloseren eigentlichen Thea„terpublikum aber zu einer Entartung des Geschmackes führt, „durch deren Rückwirkung auf den Geist des Theaters dieser „nothwendig wiederum einer immer tieferen Entsittlichung zu„getrieben wird.

„Der einzig ersprießliche Weg, unserem Theater selbst mit „der Zeit nützlich zu werden, scheint mir daher dieser zu sein, „daß Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste „Korrektheit ihrer Aufführung erfordern, um auf das Publikum „den richtigen Eindruck zu machen, zunächst diesem Theater nicht „übergeben werden dürfen, weil es die in ihnen liegende Ten„denz sich nicht anders, als durch Verstümmelung und gänzliche „Unkenntlichmachung derselben assimiliren kann. Dagegen aber „würden solche Werke auch unserem Theater dadurch förder„lich werden können, daß sie, außerhalb desselben gestellt, und „seiner verderblichen Wirksamkeit entzogen, in vollster Korrekt„heit und ungetrübter Reinheit ihm als zuvor unverständliche, „jetzt aber allseitig klar verstandene Vorbilder entgegengehalten „würden.

„Durch bloße Auferlegung kunsttendenziöser Prinzipien „kann dem deutschen Theater in keiner Weise Hilfe zugeführt „werden, da dieses, wie es nun einmal ist, zu einer Gewohnheit, „und somit zu einer Macht geworden ist. Seine Fehler liegen „in seiner ganzen Organisation begründet, welche als eine vitiose „Nachbildung des Auslandes bei uns, so gut wie die französische „Kleidermode, sich festgesetzt hat. Müssen wir uns daher für „zu schwach halten, um an seinem Bestehen rütteln zu wollen, „so haben wir hiergegen, wenn uns die Entfaltung des deutschen „Geistes in seiner Eigenthümlichkeit auch auf diesem, den öffent„lichen Geist ganz unvergleichlich mächtig beeinflussenden Kunst„gebiete am Herzen liegt, eine ganz neue, von der Wirksamkeit

„jenes Theaters so weit wie möglich abliegende, Institution „in das Auge zu fassen. Die Grundzüge einer solchen mir vor„zuführen, hat mir die eigene Bedrängniß eingegeben. Sie „würde, wie ich dieß bereits in jenem Vorworte bezeichnete, dem „Organismus des deutschen Wesens, welcher sich gegenwärtig „im wieder entstandenen deutschen Reiche politisch auszubilden „im Begriffe ist, ganz vorzüglich entsprechen, da die in ihr wir„kenden Kräfte stets den Theilen des Ganzen angehören wür„den. Sie soll zunächst nichts Anderes bieten, als den „örtlich fixirten periodischen Vereinigungspunkt der „besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übun„gen und Ausführungen in einem höheren deutschen „Originalstyle ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhn„lichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht „werden können.

„Für die Ermöglichung in diesem Sinne bewerkstelligter „theatralischer Aufführungen stütze ich mich zunächst auf die „Theilnahme, welche meine eigenen dramatischen Arbeiten beim „deutschen Publikum gefunden haben, indem ich annehme, daß „diese Theilnahme in einem erhöheten Grade meiner größten „Arbeit sich zuwenden dürfte, wenn ich erkläre, daß diese in einem „Style ausgeführt ist, dessen Berechtigung ich für jetzt nur durch „eine solche korrekte theatralische Vorführung nachzuweisen ver„mag, wie sie einzig in der Ausführung des von mir vorgelegten „Planes mir gewährleistet werden kann. Ich rechne hierbei mit „Bestimmtheit auf den entsprechenden Erfolg, nicht meines „Werkes als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der „theatralischen Aufführung desselben, und nehme an, daß dieser „Erfolg zunächst in dem Verlangen nach periodischer Wieder„kehr ähnlicher Aufführungen sich aussprechen werde, für welche „dann, in immer weiterer Ausdehnung vielleicht auf jede Gat„tung dramatischer Arbeiten, stets solche Werke bestimmt sein „sollten, welche, der Originalität ihrer Konzeption und ihres „wirklich deutschen Styles wegen, auf eine besonders korrekte „theatralische Aufführung Anspruch zu erheben haben.

„Da ich auch über die heilsamen und nach jeder Seite hin „förderlichen Konsequenzen dieser Annahme, wenn sie sich glück„lich bewähren sollte, an anderen Orten mich näher verbreitet „habe, will ich hier nur noch bezeichnen, in welcher Weise ich mir

„die praktische Ausführung der auf allmähliche Erweiterung be„rechneten Unternehmung denke.

„Zunächst glaube ich einzig an die thätige Unterstützung „wirklicher Freunde meiner Kunst und Kunsttendenzen mich „wenden zu dürfen, indem ich ihnen die Darreichung ihrer Mit„hilfe zur Erreichung meines Zweckes, einer Aufführung meines „großen Bühnenfestspieles nach meinem Sinne anempfehle. „Diese fordere ich demnach förmlich hiermit auf, durch einfache „Anmeldung ihrer, meinem Unternehmen förderlich gewogenen „Gesinnung, sich mir namhaft machen zu wollen. Bin ich so „glücklich, auf diesem Wege zu einer genügenden Hoffnung zu „gelangen, so soll den angemeldeten Gönnern meiner Unter„nehmung das einfache Mittel angezeigt werden, welches sie in „den Stand setzen wird, sich in einem Vereine Gleichgesinnter „zu Förderern und Beiwohnern der von mir vorzubereitenden „Aufführungen zu machen. Den Charakter einer wahrhaft na„tionalen Unternehmung würde ich dieser auf eine freie Ver„einigung begründeten in einem vorzüglichen Sinne auch dann „noch zusprechen zu dürfen glauben, wenn außerdeutsche Freunde „meiner Kunst sich zur Theilnahme an ihr meldeten, da ich bei „der großen Aufmerksamkeit, welche von gebildeten Ausländern „dem deutschen Kunstgeiste in dieser Richtung zugewendet wird, „anzunehmen habe, daß es eben auf die Reinheit und Ori„ginalität der Entwickelung dieses Geistes ankomme, wenn die „von seinem wohlthätigen Einflusse auch im Auslande gehegten „Erwartungen sich erfüllen sollen, somit hier immer es gerade „Dem gilt, was uns selbst im besten nationalen Sinne so be„sonders angelegen sein muß.

„Sollte nun diese erste Unternehmung auf der Grundlage „einer freien Vereinigung zu dem bezeichneten nächsten Zwecke „von einem glücklichen und, wie ich mir vorstelle, über meine „weiter gehende Absicht hierbei günstig belehrenden Erfolge be„gleitet werden, so würde nun die Befestigung des einen flüch„tigen Unternehmens zu einer wirklichen national-künstlerischen „Institution in Erwägung zu treten haben. Da ich auch über „den Charakter und die Tendenz dieser Institution, und na„mentlich darüber, worin diese von jedem unserer stehenden „Theater sich zu unterscheiden habe, bereits näher mich verneh„men ließ, wäre jetzt für das Erste nur zu bestätigen, daß diese

„wiederum durch eine Vereinigung aller, oder wenigstens der „besonders dotirten, deutschen Theater am zweckmäßigsten ver„wirklicht sich denken ließe. Wenn ich für die Erreichung mei„nes nächsten Zweckes hiervon gänzlich absah, so geschah dieß „aus der in mir fest begründeten Voraussicht, daß bei der jetzi„gen Tendenz dieser Theater und ihrer Leiter meine etwa an „sie ergehende Aufforderung im besten Falle zu den größten „Misverständnissen, und in Folge dieser zu einer heillosen Ver„wirrung geführt haben würde. Erst der richtige Eindruck, wel„chen ich mir von einem günstigen Ausfalle meiner Unterneh„mung erwarte, könnte auch nach dieser Seite hin die nöthige „Klarheit verbreiten; und allerdings stünde eine ersprießliche „Einwirkung der von mir gemeinten dauernden Institution auf „diese Theater nur dann zu erwarten, wenn sie von diesen end„lich selbst mit hervorgerufen und unterstützt würde.

„Hierfür aber die richtige Grundlage zu geben, dürfte „dann leicht eine ernstliche Aufgabe einer für die nationale Sitt„lichkeit in einer edlen Bedeutung besorgten Reichsbehörde wer„den. Denn gewiß ist es, daß die öffentliche Sittlichkeit sehr „wohl nach dem Charakter der öffentlichen Kunst einer Nation „beurtheilt werden kann: keine Kunst wirkt aber so mächtig auf „die Phantasie und das Gemüth eines Volkes, als die täglich „ihm öffentlich gebotene theatralische. Wollen wir einen ver„trauensvollen Zweifel daran hegen, daß die höchst bedenkliche „Wirksamkeit des Theaters in Deutschland durch den Zustand „der Sittlichkeit der Nation veranlaßt worden sei, und wollen „wir den Erfolg dieser Wirksamkeit bisher nur als einen mis„leiteten öffentlichen Geschmack anerkennen, so ist doch mit „Sicherheit zu sagen, daß eine Veredelung des Geschmackes und „der, nothwendig durch diesen beeinflußten Sitten, auf das „Energischeste durch das Theater geleitet und unterstützt werden „muß. Und auf diese Erwägungen die Leiter der Nation hin„gewiesen zu haben, würde nicht die geringste Genugthuung „sein, die aus einem glücklichen Erfolge meiner hiermit ange„kündigten Unternehmung mir erwachsen könnte.“

Glaube ich mit dem Voranstehenden auch über die Bedeutung, welche ich dem Unternehmen, zu dessen Förderung ich die Freunde meiner Kunst aufforderte, beimesse, mich klar genug ausgedrückt zu haben, so möchte ich jetzt noch den Charakter, welchen ich der zuvor von mir angesprochenen „anderen" Gesammtheit beilege, näher bezeichnen.

Hierfür sei es mir zuvörderst gestattet, aus dem Berichte über die Schicksale meines „Nibelungenringes"*) eine Bezeichnung zu wiederholen, mit welcher ich dort meinen Entschluß, mich auch für jede fernere künstlerische Unternehmung von Paris aus wiederum Deutschland zuzuwenden, verständlich zu machen suchte. Ich sagte da: „es war gerade das Innewerden der beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung seines öffentlichen Kunstwesens, welches meinen Blick von Neuem für das ihm tief zu Grunde liegende Geheimniß schärfte". Dieses „Geheimniß", wie es einerseits klar und wahrhaftig in mir lebte, hatte ich nun andererseits unter der Decke jener schlechten Öffentlichkeit ebenfalls aufzusuchen, um mit dem in mir deutlich lebenden es gleichmäßig an den vollen Tag zu bringen. Es ist mir zur großen, ja erlösenden Wohlthat geworden, nach verzweiflungsvollem Ausschweifen, welches mich in die seltsamsten Berührungen bringen konnte, dieses auch außer mir aufgesuchte Geheimniß als das wahre Wesen des deutschen Geistes auffinden zu dürfen. Ich hatte unter Mühseligkeiten aller Art mich zu der Erkenntniß zu bringen, daß die widerliche Erscheinung, in welcher dieser Geist der äußerlichen Beurtheilung sich bloßstellte, eben seine Entstellung war; daß er in dieser sich so übel, ja in vieler Beziehung so lächerlich ausnahm, konnte bei näherer Betrachtung als ein Zeugniß für seine ursprüngliche Tugend gelten. Die Geschichte belehrt uns darüber, um welches tief ernstlichen Gewinnes willen der Deutsche über zwei Jahrhunderte lang seine äußerliche Selbständigkeit aufopferte; daß er zwei Jahrhunderte über nur an der Unselbständigkeit seines äußeren Gebahrens, an der Unbeholfenheit, ja Lächerlichkeit seines öffentlichen Benehmens von den Nationen Europa's als „Deutscher" erkannt wurde, gereicht ihm, im Betracht der un-

*) Am Schlusse des sechsten Bandes der gesammelten Schriften und Dichtungen.

seligen Umstände seines Weiterlebens, weniger zur Schande, als wenn er das ihm übergeworfene Zwangskleid mit einer gerade ihn unkenntlich machenden Grazie und Sicherheit, etwa wie der Pole das der französischen Kultur, getragen hätte. Gerade aus den üblen Eigenschaften seines öffentlichen Wesens war zu schließen, daß seine wahren Eigenschaften hierbei nicht in das Spiel kamen, da sie eben nur in einer jeden Augenblick erkenntlichen Entstellung sich kundgaben. Um dieser so kläglich täuschenden Erscheinung gegenüber nicht zu verzagen, bedurfte es eines fast gleich starken Glaubens, wie ihn der Christ der Täuschung der Welterscheinung selbst gegenüber aufrecht zu erhalten hat. Dieser Glaube war es, der einen deutschen Staatsmann unserer Tage mit dem ungeheueren Muthe beseelte, das von ihm erkannte Geheimniß der politischen Kraft der Nation durch kühne Thaten aller Welt aufzudecken. Das Geheimniß, zu dessen Aufdeckung beizutragen es mich drängt, wird in dem Zeugnisse dafür bestehen, daß der nun gefürchtete Deutsche auch in seiner öffentlichen Kunst fernerhin zu achten sei.

Und wahrlich bedurfte der Glaube an die Kraft dieses Geheimnisses und an die Möglichkeit seiner Aufdeckung, kaum geringeren Muthes, als der dem Staatsmanne nöthige es war, der nur die lange gesparte Kraft einer in steter Ausbildung thätig gebliebenen Organisation genau zu ermessen hatte, um diese Kraft sich zu eigen zu machen; wogegen der Künstler gerade in der Sphäre, aus welcher, weil sie die Öffentlichkeit am wirkungsvollsten berührt, auch die bedeutendste Wirkung auf diese zu erzielen ist, den eigentlichen Inbegriff der Verwahrlosung des öffentlichen Kunstsinnes in eine fast gleich kräftige Organisation eingeschlossen findet, als Jener die männliche Wehrkraft der Nation fand.

Daß in dieser Sphäre, welche ich soeben genügend angedeutet zu haben glaube, die Verderbniß des deutschen Geistes sich nicht nur auf das ästhetische Gefühl und Urtheil, sowie die Empfänglichkeit des Gemüthes hierfür, sondern auch auf den moralischen Sinn aller an der Pflege und Ausbeutung dieser vorangehenden Verderbniß Betheiligten erstreckte, dieß war das im Kampfe hiergegen am schmerzlichsten zu Überwindende. Eine von keinem Betheiligten wahrhaft verstandene, daher um ihrer selbst willen geachtete und geliebte Kunst, muß in jede ihrer Be-

rührungen mit dem Leben der Öffentlichkeit einen Dunst von Nichtswürdigkeit verbreiten, der, je allgemeiner diese Kunst wirkt, desto weiter hin nothwendig Alles verpestet.

Wo war nun das dem meinigen entsprechende „Geheimniß“, unter der bis in die Tiefen des sittlichen Bewußtseins dringenden Gewandung unserer giltigen und machtvoll organisirten Öffentlichkeit, aufzusuchen? Unmöglich dünkt es, den Staatsmann den Blick hierher werfen zu lassen. Wie frivol und lächerlich hier Alles erscheint, würden wir sofort erfahren, wenn wir einem unserer Parlamente darüber in Diskussion zu gerathen zumuthen wollten. Daß hier Alles so ehrlos ist, wie die deutsche Politik es vor ihrer großen Erhebung war, kann Denen kaum ersichtlich werden, welche nach den Anstrengungen mit Staatsgeschäften „in Ruh' was Gutes speisen wollen“. Uns bekümmert es nur, daß die Herren dann so schlechte, unnährende Küche vorfinden; und wollen wir sie hier mit Mühe und Aufopferung heute einmal gut besorgen, so können wir doch nicht verhindern, daß sie morgen das Schlechteste mit nicht minderem Behagen, wie heute das Vortrefflichste verzehren; was uns nun wieder mit Recht verdrießt, und dazu bestimmt, ihre Küche den Sudlern zu überlassen. —

Da ich das deutsche Wesen in seinen idealen Anlagen aufzusuchen hatte, mußte mir die unmittelbar betheiligte Künstlerschaft hierfür näher stehen, als das sogenannte Publikum. Hier durfte ich von den Anlagen des eigentlichen Musikers zunächst ausgehen, und meine ermuthigende Freude daran gewinnen, daß dieser so schnell für die Erfassung des Richtigen befähigt war, sobald ihm dieß in kundiger Weise gezeigt wurde; ihm nahe stehend, wenn auch in viel verderblichere Gewohnheiten verwickelt, traf ich den musikalischen Mimen an, welcher, bei wirklicher Begabung, die wahre Sphäre seiner Kunst sofort erkennt und willig beschreitet, sobald ihm aus ihr das richtige Beispiel vorgeführt wird.

Auf diesen zuerst erkannten hoffnunggebenden Eigenschaften beruhte dann die in mir sich begründende Ansicht, daß für die vorzügliche Leistung der Künstlerschaft auch die verständnißvolle Anerkennung nicht fehlen werde; die voraussehende Annahme einer solchen höheren Befriedigung bei allen Denen zu erwecken, deren Hilfe ich zur Förderung meiner Unternehmung

bedarf, hierin bestand die weitere mir zufallende Arbeit. Sollte ich nun durch alle die Anregungen, deren ich mich sowohl durch die Aufstellung des Beispieles guter Kunstleistungen, als durch die nöthig erachtete Belehrung über mir zunächst klar gewordene Probleme befleißigte, die thätige Aufmerksamkeit eines für die Erreichung meines Zweckes genügend zahlreichen Theiles des deutschen Publikums gewonnen haben, so muß ich in diesem die neue Gesammtheit erkennen, welche ich aufzusuchen hatte. Sie würde demnach der Kern unter der Gewandung sein, den ich anzutreffen voraussetzte; nicht einer besonderen Klasse der Gesellschaft angehörend, sondern alle Ränge derselben durchdringend, wird sie in meinen Augen die thätig gewordene Empfänglichkeit des deutschen Gefühles für die originale Kundgebung des deutschen Geistes auf demjenigen Gebiete repräsentiren, welches bisher der undeutschesten Pflege zur Verwahrlosung überlassen war.

II.

Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben.

(An Freifrau Marie von Schleinitz.)

Hochverehrte Frau!

Als ich für die Patrone und Gönner meiner Unternehmung die nachfolgenden Berichte aufsetzte, fand ich mich veranlaßt, einen einzigen der mir hilfreich gewordenen Freunde beim Namen zu nennen: es war der, den uns ein früher Tod entriß; die lebenden und thätig wirkenden schloß ich meinen Berichten nur durch die charakteristische Bezeichnung ihrer Theilnehmung am Werke selbst ein. Wenn ich nun Ihnen zu allernächst die Mittheilungen, welche andererseits gerade Ihnen so Wohlbekanntes nur enthalten, vorlege, so geschieht dieß wiederum auf Antrieb des Wunsches, die lebendigste Theilnehmerin,

deren unermüdlichem Eifer nnd Beistande meine große Unternehmung fast ausschließlich ihre Förderung verdankt, laut bei dem Namen zu nennen, der von mir und jedem wahren Freunde meiner Kunst mit der innigen Verehrung genannt wird, in welcher ich für immer verharre als

Ihr dankbar ergebener Diener

Bayreuth, 1. Mai 1873. Richard Wagner.

Mit der vor einiger Zeit veröffentlichten Aufforderung an die Freunde meiner Kunst zur Betheiligung an der von mir entworfenen Unternehmung hatte ich im wahrhaftigsten Sinne eben nur an ein persönlich mir unbekanntes Allgemeines eine Frage gerichtet, deren Beantwortung ich jetzt zu meiner Belehrung abzuwarten hatte.

Nur sehr wenigen näheren Freunden theilte ich meine bestimmteren Ansichten darüber, wie der von mir angesprochenen Theilnahme eine feste Form zu geben sei, ausführlicher mit. Von diesen Freunden erfaßte der jüngste, der ungemein begabte und energische Karl Tausig, die hiermit sich darstellende Angelegenheit als eine ganz persönlich ihm zufallende Aufgabe: mit einer vorzüglich gestellten, tief ernstlich meiner Kunst befreundeten Gönnerin entwarf er den Plan, die nöthige Anzahl Patrone meiner Unternehmung zu werben, um die für den Bau eines provisorischen Theaters, für eine vorzügliche Einrichtung der Bühne und Herstellung einer vollendet edlen Scenerie, sowie für die Entschädigung der zu den Aufführungen selbst herbeizuziehenden, ausgewählten Künstlerpersonale, unerläßlich dünkende Summe von dreimal hundert tausend Thalern durch Patronat-Antheile von je dreihundert Thalern, uns zur Verfügung stellen zu können. Kaum hatte er den Weg der von ihm sich selbst vorgezeichneten Wirksamkeit betreten, als ihn, in seinem dreißigsten Lebensjahre, ein jäher Tod uns entriß. Mein letztes Wort an ihn hatte ich seinem Grabsteine anzuvertrauen: es sei hier, als an nicht unwürdig dünkender Stelle, wiederholt.

Grabschrift für Karl Tausig.

„Reif sein zum Sterben,
„des Lebens zögernd sprießende Frucht,
„früh reif sie erwerben
„in Lenzes jäh erblühender Flucht,
„war es Dein Loos, war es Dein Wagen, —
„wir müssen Dein Loos wie Dein Wagen beklagen.“ —

Tief betroffen ward mir die zuvor an ein „Allgemeines“ gerichtete Frage, jetzt zu einer Frage an das Schicksal.

Unerschütterlich wirkte der, nun so empfindlich geschmälerte, enge Freundeskreis im Sinne des Dahingeschiedenen fort: ein Mächtigster war als Patron gewonnen, und unvermuthet zeigte sich ein thätiger Sinn minder Mächtiger, ja Unmächtiger, um durch Vergesellschaftung eine neue, wirkliche Macht für mich erstehen zu lassen. In Mannheim rief ein, bis dahin persönlich mir unbekannter, vorzüglich thatkräftiger Freund meiner Kunst und meiner Tendenzen, von gleich ernstlich gewogenen Genossen unterstützt, einen Verein zur Förderung des von mir angekündigten Unternehmens in das Leben, welcher sich fortan, allem Hohne zum Trotz, kühn den Namen: „Richard-Wagner-Verein“ beilegte. Sein Beispiel fand Nachahmung: in Wien erstand ein zweiter gleich sich benennender Verein, welchem nun bald in immer mehren deutschen Städten ähnliche Vereine sich nachbildeten. Ja, über die deutschen Grenzen hinaus, in Pest, Brüssel, London, endlich New-York gründeten sich mit gleicher Tendenz und unter dem gleichen Namen Vereine, welche mir jetzt ihre Grüße und Verheißungen zusandten.

Es dünkte mich nun an der Zeit, die nöthigen Vorbereitungen zur Ausführung meines Unternehmens zu treffen. Bereits im Frühjahr 1871 hatte ich das hierfür von mir erwählte Bayreuth still und unbemerkt für meinen Zweck in Augenschein genommen: das berühmte markgräfliche Opernhaus zu benutzen, war beim Gewahrwerden seiner inneren Konstruktion zwar sofort von mir aufgegeben worden; dennoch hatte die Eigenthümlichkeit und die Lage der freundlichen Stadt selbst meinen Wünschen entsprochen, so daß ich jetzt, im winterlichen Spät-

herbste desselben Jahres meinen Besuch daselbst wiederholte, dießmal aber, um mit den bürgerlichen Behörden Bayreuth's selbst in unmittelbaren Verkehr zu treten. Ich habe an dieser Stelle nicht zu wiederholen, welchen ernstlichen Dank ich den werthen, hochgeehrten Männern schulde, deren jede Erwartung übertreffendes gastliches Entgegenkommen meinem kühnen Unternehmen jetzt den heimischen Grund und Boden zuführte, auf dem es fortan mit meinem eigenen Leben gedeihen soll. Ein unvergleichlich schönes und ausgiebiges Grundstück, unweit der Stadt selbst, ward mir zu dem Zwecke der Errichtung des von mir gedachten Theaters geschenkt. Nachdem ich über die Konstruktion desselben mit einem im Fache der inneren Einrichtung von Theatern ausgezeichnet erfahrenen und als erfindungsreich bewährten Manne mich verständigt hatte, konnten wir einem, des Theaterbaues ebenfalls kundigen Architekten den weiteren Entwurf und die Ausführung des provisorischen Gebäudes übertragen: und trotz großer Schwierigkeiten, welche die Ordnung des ganzen, so ungewohnt sich darstellenden Geschäftes mit sich führte, gelangten wir so weit, für den 22. Mai des Jahres 1872 unseren Freunden und Patronen die Grundsteinlegung des Bauwerkes anzukündigen.

Hierzu verfiel ich auf den Gedanken, den zusammenberufenen Gönnern zugleich eine möglichst vollendete Aufführung der großen neunten Symphonie unseres Beethoven, als künstlerische Enschädigung für die Bemühungen ihrer Zusammenkunft in Bayreuth, zu bieten. Die einfache Aufforderung, welche ich an die vorzüglichsten Orchester, Sängerchöre, sowie an einzelne berühmte Künstler erließ, genügte, mir ein so vortreffliches Ausführungs-Personal zu gewinnen, wie es wohl kaum je zu solchem Zwecke sich vereint fand.

Es war unabweislich, in diesem ersten Gelingen ein hoch ermuthigendes Anzeichen für das spätere Gelingen der großen theatralischen Aufführungen selbst zu erkennen. Auch war die hieraus entspringende Stimmung aller Theilnehmer so vortrefflich, daß selbst die Ungunst des Wetters, welche die Vornahme des Aktes der Grundsteinlegung belästigte, die heiter erregte Laune nicht einzuschüchtern vermochte. Der in dem Grundsteine zu verschließenden Kapsel übergaben wir, außer einem Weihegrußes des erhabenen Beschützers meines besten Schaffens und

Wirkens, sowie mehreren beziehungsvollen Dokumenten, einen von mir aufgezeichneten Vers:

„Hier schließ' ich ein Geheimniß ein,
da ruh' es viele hundert Jahr':
so lange es verwahrt der Stein,
macht es der Welt sich offenbar."

An die Versammlung selbst aber richtete ich die folgende Rede:

„Meine Freunde und werthen Gönner!

„Durch Sie bin ich heute auf einen Platz gestellt, wie ihn „gewiß noch nie vor mir ein Künstler einnahm. Sie glauben „meiner Verheißung, den Deutschen ein ihnen eigenes Theater zu „gründen, und geben mir die Mittel, dieses Theater in deut„lichem Entwurfe vor ihnen aufzurichten. Hierzu soll für das „Erste das provisorische Gebäude dienen, zu welchem wir heute „den Grundstein legen. Wenn wir uns hier zur Stelle wieder„sehen, soll Sie dieser Bau begrüßen, in dessen charakteristischer „Eigenschaft Sie sofort die Geschichte des Gedankens lesen „werden, der in ihm sich verkörpert. Sie werden eine mit dem „dürftigsten Materiale ausgeführte äußere Umschalung antreffen „die Ihnen im glücklichsten Falle die flüchtig gezimmerten Fest„hallen zurückrufen wird, welche in deutschen Städten zu Zeiten „für Sänger- und ähnliche genossenschaftliche Festzusammen„künfte hergerichtet, und alsbald nach den Festtagen wieder ab„getragen wurden. Was von diesem Gebäude jedoch auf einen „dauernden Bestand berechnet ist, soll Ihnen dagegen immer „deutlicher werden, sobald Sie in sein Inneres eintreten. Auch „hier wird sich Ihnen zunächst noch ein allerdürftigstes Material, „eine völlige Schmucklosigkeit darbieten; Sie werden vielleicht „verwundert selbst die leichten Zierrathen vermissen, mit welchen „jene gewohnten Festhallen in gefälliger Weise ausgeputzt „waren. Dagegen werden Sie in den Verhältnissen und den „Anordnugen des Raumes und der Zuschauerplätze einen Ge„danken ausgedrückt finden, durch dessen Erfassung Sie sofort „in eine neue und andere Beziehung zu dem von Ihnen erwar„teten Bühnenspiele versetzt werden, als diejenige es war, in „welcher Sie bisher beim Besuche unserer Theater befangen

„waren. Soll diese Wirkung bereits rein und vollkommen sein, „so wird nun der geheimnißvolle Eintritt der Musik Sie auf „die Enthüllung und deutliche Vorführung von scenischen Bil„dern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt „vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der „sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben „sollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen eben „nur provisorisch zu Ihnen sprechen; so weit das künstlerische „Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im scenischen, wie „im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden. —

„So mein Plan, welcher Das, was ich vorhin das auf „Dauer berechnete unseres Gebäudes nannte, in die möglichst „vollendete Ausführung seines auf eine erhabene Täuschung ab„zielenden Theiles verlegt. Muß ich das Vertrauen in mich „setzen, die hiermit gemeinte künstlerische Leistung zum vollen „Gelingen zu führen, so fasse ich den Muth hierzu nur aus einer „Hoffnung, welche mir aus der Verzweiflung selbst erwachsen „ist. Ich vertraue auf den deutschen Geist, und hoffe auf seine „Offenbarung auch in denjenigen Regionen unseres Lebens, in „denen er, wie im Leben unserer öffentlichen Kunst, nur in „allerkümmerlichster Entstellung dahinsiechte. Ich vertraue hier„für vor Allem auf den Geist der deutschen Musik, weil ich weiß, „wie willig und hell er in unseren Musikern aufleuchtet, sobald „der deutsche Meister ihnen denselben wach ruft; ich vertraue „auf die dramatischen Mimen und Sänger, weil ich erfuhr, daß „sie wie zu einem neuen Leben verklärt werden konnten, sobald „der deutsche Meister sie von dem eitlen Spiele einer verwahr„losenden Gefallkunst zu der ächten Bewährung ihres so bedeu„tenden Berufes zurückleitete. Ich vertraue auf unsere Künstler, „und darf dieß laut aussprechen an dem Tage, der eine so aus„erwählte Schaar derselben auf meinen bloßen freundschaftlichen „Anruf aus den verschiedensten Gegenden unseres Vaterlandes „um mich versammelte: wenn diese, in selbstvergessener Freude „an dem Kunstwerke, unseres großen Beethoven's Wunder„Symphonie Ihnen heute als Festgruß zutönen, dürfen wir „Alle uns wohl sagen, daß auch das Werk, welches wir heute „gründen wollen, kein trügerisches Luftgebäude sein wird, wenn„gleich wir Künstler ihm eben nur die Wahrhaftigkeit der in „ihm zu verwirklichenden Idee verbürgen können.

„An wen aber wende ich mich nun, um dem idealen Werke „auch seine solide Dauer in der Zeit, der Bühne ihre schützende „monumentale Gehäusung zu sichern?

„Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon „als die Errichtung des „National-Theaters in Bayreuth“. „Ich bin nicht berechtigt, diese Bezeichnung als giltig anzuer„kennen. Wo wäre die „Nation“, welche dieses Theater sich „errichtete? Als kürzlich in der französischen National-Ver„sammlung über die Staatsunterstützung der großen Pariser „Theater verhandelt wurde, glaubten die Redner für die Fort„erhaltung, ja Steigerung der Subventionen sich feurig ver„wenden zu dürfen, weil man die Pflege dieser Theater nicht „nur Frankreich, sondern Europa schuldig wäre, welches von „ihnen aus die Gesetze seiner Geisteskultur zu empfangen ge„wohnt sei. Wollen wir uns nun die Verlegenheit, die Ver„wirrung denken, in welche ein deutsches Parlament gerathen „würde, wenn es die ungefähr gleiche Frage zu behandeln „hätte? Seine Diskussionen würden vielleicht zu der bequemen „Abfindung führen, daß unsere Theater eben keiner nationalen „Unterstützung bedürften, da die französische National-Ver„sammlung ja auch für ihre Bedürfnisse bereits sorgte. Im „besten Falle würde unser Theater dort so behandelt werden, „wie noch vor wenigen Jahren in unseren verschiedenen Land„tagen dem deutschen Reiche es widerfahren mußte, nämlich: „als Chimäre.

„Baute sich auch vor meiner Seele der Entwurf des wahr„haften deutschen Theaters auf, so mußte ich doch sofort erken„nen, daß ich von Innen und Außen verlassen bleiben würde, „wollte ich mit diesem Entwurfe vor die Nation treten. Doch „meint Mancher wohl, was Einem nicht geglaubt werden könne, „würde vielleicht Vielen geglaubt: es dürfte am Ende gelingen, „eine ungeheuere Actien-Gesellschaft zusammenzubringen, welche „einen Architekten beauftrüge, ein prachtvolles Theatergebäude „irgendwo aufzurichten, dem man dann kühn den Namen eines „deutschen Nationaltheaters“ geben dürfte, in der Meinung, es „würde darin gar bald von selbst auch eine deutsch-nationale „Theaterkunst sich herausbilden. Alle Welt ist heut' zu Tage „in dem festen Glauben an einen immerwährenden, und nament„lich in unserer Zeit äußerst wirksamen, sogenannten Fortschritt,

„ohne sich eigentlich wohl darüber klar zu sein, wohin denn „fortgeschritten werde, und was es überhaupt mit diesem „Schrei„ten“ und diesem „Fort“ für eine Bewandtniß habe; wogegen „Diejenigen, welche der Welt wirklich etwas Neues brachten, „nicht darüber befragt wurden, wie sie sich zu dieser fortschrei„tenden Umgebung, die ihnen nur Hindernisse und Widerstände „bereitete, verhielten. Der unverholenen Klagen hierüber, ja „der tiefen Verzweiflung unserer allergrößten Geister, in deren „Schaffen wirklich der einzige und wahre Fortschritt sich kund„gab, wollen wir an diesem Festtage nicht gedenken; wohl aber „dürften Sie Demjenigen, dem Sie heute eine so ungemeine „Auszeichnung gewähren, es gestatten, seine innige Freude dar„über kundzugeben, daß der eigenthümliche Gedanke eines Ein„zelnen schon bei seinen Lebzeiten von so zahlreichen Freunden „verstanden und förderlich erfaßt werden konnte, wie Ihre Ver„sammlung heute und hier mir dieß bezeugt.

„Nur Sie, die Freunde meiner besonderen Kunst, meines „eigensten Wirkens und Schaffens, hatte ich, um für meine „Entwürfe mich an Theilnehmende zu wenden: nur um Ihre „Mithilfe für mein Werk konnte ich Sie angehen: dieses Werk „rein und unentstellt Denjenigen vorführen zu können, die „meiner Kunst ihre ernstliche Geneigtheit bezeigten, trotzdem sie „ihnen nur noch unrein und entstellt bisher vorgeführt werden „konnte, — dieß war mein Wunsch, den ich Ihnen ohne An„maaßung mittheilen durfte. Und nur in diesem, fast persön„lichen Verhältnisse zu Ihnen, meine Gönner und Freunde, „darf ich für jetzt den Grund erkennen, auf welchen wir den „Stein legen wollen, der das ganze, uns noch so kühn vor„schwebende Gebäude unserer edelsten deutschen Hoffnungen „tragen soll. Sei es jetzt auch bloß ein provisorisches, so wird „es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahr„hunderten alle äußere Form des deutschen Wesens eine provi„sorische war. Dieß aber ist das Wesen des deutschen Geistes, „daß er von Innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahr„haftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und „dieser Tempel wird dann gerade so den inneren Geist auch „nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigenthüm„lichkeit sich selbst angehört. So will ich diesen Stein als den „Zauberstein bezeichnen, dessen Kraft die verschlossenen Geheim-

„nisse jenes Geistes Ihnen lösen soll. Er trage jetzt nur die „sinnvolle Zurüstung, deren Hilfe wir zu jener Täuschung be„dürfen, durch welche Sie in den wahrhaftigsten Spiegel des „Lebens blicken sollen. Doch schon jetzt ist er stark und recht „gefügt, um dereinst den stolzen Bau zu tragen, sobald es das „deutsche Volk verlangt, zu eigener Ehre mit Ihnen in seinen „Besitz zu treten. Und so sei er geweiht von Ihrer Liebe, von „Ihren Segenswünschen, von dem tiefen Danke, den ich Ihnen „trage, Ihnen Allen, die mir wünschten, gönnten, gaben und „halfen! — Er sei geweiht von dem Geiste, der es Ihnen ein„gab, meinem Anrufe zu folgen; der Sie mit dem Muthe er„füllte, jeder Verhöhnung zum Trotz, mir ganz zu vertrauen; „der aus mir zu Ihnen sprechen konnte, weil er in Ihrem Herzen „sich wiederzuerkennen hoffen durfte: von dem deutschen Geiste, „der über die Jahrhunderte hinweg Ihnen seinen jugendlichen „Morgengruß zujauchzt. —“

Ich darf es für unnöthig halten, hier des Verlaufes des schönen Festes zu gedenken, dessen Sinn und Bedeutung ich in der voranstehenden Rede genügend bezeichnet zu haben glaube. Mit ihm wurde eine Unternehmung eingeleitet, welche die Verhöhnung und Verunglimpfung Derjenigen zu ertragen vermag, denen der ihr zu Grunde liegende Gedanke unverständlich bleiben mußte, wie dieß wohl von der Mehrzahl der auf dem heutigen Lebensmarkte sinnlos um die Fristung eines ephemeren Daseins in Kunst und Litteratur sich Abmühenden nicht anders zu erwarten sein kann. Wie beschwerlich der Fortgang dieser Unternehmung fallen möge, so darf ich, und es dürfen dieß nicht minder meine Freunde, hierin doch nur dieselben Beschwernisse erkennen, welche seit langen Zeiten, seit Jahrhunderten, auf der gesunden Entwickelung einer den Deutschen wahrhaft eigenthümlichen Kultur lasten. Wer den von meinem besonderen Standpunkte aus hierüber gewonnenen Aufklärungen und den Erörterungen derselben theilnahmvoll gefolgt ist, dem habe ich jetzt diese Beschwernisse nicht näher mehr zu bezeichnen. Meine Annahmen und Hoffnungen in diesem Bezuge will ich hier jedoch schließlich noch nach dem einen Begriffe zusammengefaßt darlegen, welcher jetzt unter dem Namen „Bayreuth“ wirklich bereits zur Bezeichnung eines, theils ungekannten oder mis-

verstandenen, theils voll Spannung und Vertrauen erwarteten Etwas, unserer Öffentlichkeit geläufig geworden ist.

Was nämlich unsere nicht immer sehr geistvollen Witzlinge bisher unter dem unsinnigen Begriffe einer „Zukunftsmusik“ zu ihrer Belustigung sich auftischten, das hat jetzt seine nebelhafte Gestalt verändert, und ist auf festem Grunde und Boden zu einem wirklich gemauerten „Bayreuth“ geworden. Der Nebel hat also ein Lokal gewonnen, in welchem er eine ganz reale Form annimmt. Das „Zukunftstheater“ ist nicht mehr die „abgeschmackte Idee“, welche ich den wirklichen Hof- und Stadttheatern aufdrängen möchte, etwa um General-Musikdirektor, oder gar General-Intendant zu werden*), sondern (vielleicht aus dem Grunde, weil ich damit nirgends angekommen wäre?) scheine ich nun meine Idee einem gewissen Lokale einpflanzen zu wollen, welches jetzt als solches in Betracht zu kommen hat. Dieses ist das kleine, abgelegene, unbeachtete Bayreuth. Jedenfalls bin ich sonach nicht darauf ausgegangen, meine Unternehmung im Glanze einer reichbevölkerten Hauptstadt bespiegeln zu lassen, was mir allerdings minder schwierig gefallen wäre, als Mancher zu glauben vorgeben mag. Möge nun der Spott jener Witzigen bald an der Kleinheit des Lokales, bald an der Überschwenglichkeit des damit verbundenen Begriffes sich ergehen, immer verbleibt dem Spottbilde die Eigenschaft eines zum Lokale gewordenen Begriffes, welchen ich jetzt mit größerer Befriedigung aufnehme, als dieß mir einst mit dem sehr sinnlosen einer „Zukunftsmusik“ möglich war. Konnten diesen letzteren meine Freunde in dem Sinne der tapferen Niederländer, welche nach einem ihnen gegebenen Schimpfworte mit Stolze sich „Geusen“ nannten, zur Bezeichnung ihrer Tendenzen aufnehmen, so fasse ich nun den Namen „Bayreuth“, als von guter Vorbedeutung, willig auf, um in ihm Das vereinigt auszudrücken, was aus den weitesten Kreisen her zur lebenvollen Verwirklichung des von mir entworfenen Kunstwerkes sich mir anschließt. —

Wer, weit in der Welt umher verschlagen, an die Stätte gelangt, die er sich zur letzten Rast erwählt, beachtet genau die sich ihm aufdrängenden Anzeichen, denen er eine günstige Deu-

*) Wie dieß neuerdings der Musikhistoriker des Brockhausischen Konversationslexikons wissen will.

tung zu geben sucht. Ließ ich in den „Meistersingern“ meinen Hans Sachs Nürnberg als in Deutschlands Mitte liegend preisen, so dünkte mich nun dem erwählten Bayreuth diese gemüthliche Lage mit noch größerem Rechte zugesprochen werden zu können. Bis hierher erstreckte sich einst der ungeheure hercynische Wald, in welchen die Römer nie vordrangen; von ihm ist jetzt noch die Benennung des „Frankenwaldes“ übrig geblieben, dessen ehemalige stellenweise Ausrodung uns in den zahlreichen Ortsnamen, welche das „Rod“ oder „Reuth“ aufweisen, als Andenken verblieben ist. Im Betreff des Namens „Bayreuth“ giebt es zwei verschiedene Erklärungen. Hier sollen die Bayern, deren Herzogen in den ältesten Zeiten das Land vom fränkischen Könige einmal übergeben war, gereuthet und sich einen Wohnsitz angelegt haben: diese Annahme schmeichelt einem gewissen historischen Gerechtigkeitssinne, nach welchem das Land, nachdem es oft seine Herren gewechselt, an Diejenigen zurückgefallen sei, denen es einen Theil seiner ersten Kultur verdankte. Eine andere, skeptischere Erklärung giebt an, es handele sich hier einfach um den Namen einer ersten Burg, welche „beim Reuth“ angelegt wurde. Immer handelt es sich jedenfalls um das „Reuth“, die der Wildniß abgerungene, urbar gemachte Stätte; und wir werden hiermit an das „Rütli“ der Urschweiz erinnert, um dem Namen eine immer schönere und ehrwürdigere Bedeutung abzugewinnen. Das Land ward zur fränkischen Mark des deutschen Reiches gegen die fanatischen Tschechen, deren friedlichere slavische Brüder in ihm zuvor sich angesiedelt und seine Kultur in der Weise gesteigert hatten, daß noch jetzt viele der Ortsnamen zugleich das slavische und deutsche Gepräge an sich tragen; ohne ihre Eigenthümlichkeit aufopfern zu müssen, wurden hier Slaven zuerst zu Deutschen, und theilten friedlich alle Schicksale der gemeinsamen Bevölkerung. Ein gutes Zeugniß für die Eigenschaften des deutschen Geistes! Durch eine lange Herrschaft über diese Mark nahmen die Burggrafen von Nürnberg ihren Weg zur Brandenburger Mark, in welcher sie den Königsthron Preußens; endlich den deutschen Kaiserstuhl errichten sollten. War nie der Römer hier eingedrungen, so blieb Bayreuth doch von der romanischen Kultur nicht unberührt. In der Kirche sagte es sich kräftig von Rom los; die oft zu Schutt verbrannte alte Stadt legte aber unter

prächtig gesinnten Fürsten das Gewand des französischen Geschmackes an: ein Italiener erbaute mit einem großen Opernhause eines der phantasievollsten Denkmäler des Roccocostyles. Hier florirten Ballet, Oper und Komédie. Aber der Bürgermeister von Bayreuth „affektirte", wie die hohe Dame hierüber sich ausdrückte, die zu bewillkommnende Schwester Friedrich's des Großen im ehrlichen Deutsch anzureden.

Wem träte nicht aus diesen wenigen Zügen ein Bild des deutschen Wesens und seiner Geschichte entgegen, das im vergrößerten Maaßstabe uns das ganze deutsche Reich widerzuspiegeln möchte? Ein rauher Grund und Boden, gedüngt von den verschiedenartigsten Völkerschichten, welche sich auf ihm lagerten, mit oft kaum verständlichen Ortsnamen, und an nichts endlich deutlich erkennbar, als durch die mit siegreicher Treue behauptete deutsche Sprache. Die römische Kirche drang ihm ihr Latein, die welsche Kultur ihr Französisch auf: der Gelehrte, der Vornehme sprach nur noch die fremde Sprache, aber der Tölpel von Bürgermeister „affektirte" immer wieder sein Deutsch. Und beim Deutsch verblieb es endlich doch. Ja, wie wir dieß aus näherer Betrachtung jenes Vorfalles zwischen dem Bayreuther Bürgermeister und der preußischen Prinzessin ersehen, ward hier nicht nur deutsch gesprochen, sondern man affektirte sogar sich in „gereinigtem" Deutsch auszudrücken, was der hohen Dame sehr peinlich auffallen mußte, da sie selbst in einer Begegnung mit der Kaiserin von Österreich sich, wegen des von beiden hohen Frauen einzig gekannten schlechten Dialektes ihrer speziellen Heimath, im Deutschen gegenseitig nicht verstehen konnten. Also auch der deutsche Kulturgedanke drückt sich hierin aus: offenbar nahm die gebildete Bürgerschaft von Bayreuth an der wieder erweckten Pflege der deutschen Litteratur den Antheil, welcher es ihr ermöglichte, dem unerhörten Aufschwunge des deutschen Geistes, dem Wirken eines Winkelmann, Lessing, Goethe und endlich Schiller, in der Weise zu folgen, daß ihr in den Produktionen ihres eigenen originellen, wie zu heiterer Selbstironisirung „Jean Paul" sich nennenden, Friedrich Richter, ein weithin beachteter Beitrag zur Kultur jenes Geistes erwachsen konnte, während das thörig entfremdete Wesen der den französischen Einflüssen fortgesetzt unterworfenen höheren Regionen einer gespenstischen Impotenz verfiel.

Wem wären aber die verwunderlichsten Gedanken fremd geblieben, als er am 22. Mai 1872 auf derselben Stelle Platz genommen, welche einst der markgräfliche Hof mit seinen Gästen, dem großen Friedrich selbst an der Spitze, erfüllte, um ein Ballet, eine italienische Oper oder eine französische Komédie sich vorführen zu lassen, und von derselben Bühne her die gewaltigen Klänge dieser wunderbaren neunten Symphonie von deutschen Musikern, aus allen Gegenden des Vaterlandes zum Feste vereinigt, sich zutragen ließ; wenn endlich von den Tribünen herab, auf welchen einst gallonirte Hoftrompeter die banale Fanfare zum Empfange der durchlauchtigen Herrschaften von Seiten eines devoten Hofstaates abgeblasen hatten, jetzt begeisterte deutsche Sänger den Versammelten zuriefen: „seid umschlungen, Millionen!“, wem schwebte da nicht ein tönend belebtes Bild vor, das ihm den Triumph des deutschen Geistes unabweisbar deutlich erkennen ließ?

Es war mir vergönnt, ohne Widerspruch zu finden, unserem einleitenden Feste diese Bedeutung beilegen zu dürfen; und Allen, die es mit uns feierten, ist der Name „Bayreuth“, von dieser Bedeutung getragen, zu einem theuren Angedenken, zu einem ermuthigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruche geworden.

Und solchen Wahlspruches bedarf es, um im täglichen Kampfe gegen das Eindringen der Kundgebungen eines tief sich entfremdeten Geistes der deutschen Nation auszudauern.

Die Frage: „was ist Deutsch?“ hat mich seit lange ernstlich eingenommen. Immer gestaltete sie mir sich neu: glaubte ich sie in der einen Form untrüglich sicher beantworten zu können, so stand sie bald wieder in ganz veränderter Gestalt vor mir und zweifelnd blieb ich mir oft selbst die Antwort schuldig. Ein zu offener Verzweiflung getriebener Patriot, der wunderliche Arnold Ruge, glaubte schließlich aussagen zu müssen, der Deutsche sei „niederträchtig“. Wer dieses schreckliche Wort einmal vernommen, dem mag es wohl in Augenblicken des sich bäumenden Unmuthes wiederkehren; und vielleicht ist es dann einem jener starken Arkane zu vergleichen, mit welchen Ärzte einen tödtlichen Krankheitsanfall zu bewältigen suchen: es läßt uns nämlich schnell inne werden, daß wir ja selbst der „Deutsche“ sind, der vor seinem eigenen entarteten Wesen zurückschreckt;

dieser gewahrt, daß nur ihm diese Entartung, als solche, erkennbar ist, und was Anderes bietet ihm die Möglichkeit dieser Erkenntniß, als das unerschütterlich feste Bewußtsein von seiner wahren eigenen Art? Nur kann ihn jetzt kein Trug mehr täuschen; er vermag nicht mehr wohlgefällig sich zu belügen, und mit einem Anscheine sich zu schmeicheln, der alle Kraft für ihn verloren hat. An keiner lebensgiltigen Realität, an keiner wirkenden Form des Daseins kann er das Deutschsein erkennen, außer da, wo es sich in dieser Form eben schlecht, oft wirklich empörend ausnimmt. Selbst seine Sprache, dieses einzige heilige, durch die größten Geister ihm mühsam erhaltene und neugeschenkte Erbe seines Stammes, sieht er stumpfsinnig dem Verderbnisse durch öffentlichen Misbrauch preisgegeben: er gewahrt wie sich fast Alles dazu vorbereitet, das prahlende Wort des Präsidenten der nordamerikanischen Staaten wahr zu machen, daß nämlich bald auf der ganzen Erde nur eine Sprache noch gesprochen werden würde, — worunter, bei näherer Betrachtung der Sache, doch lediglich nur ein aus allen Ingredienzen gemischter Universal-Jargon gemeint sein kann, zu welchem der heutige Deutsche sich allerdings schmeicheln darf einen recht hübschen Beitrag bereits geliefert zu haben.

Wer zur Zeit auch von diesen jammervollen Gedanken tief gepeinigt war, vernahm wohl eine unwiderstehlich ihn erfüllende Verheißung, als er an jenem Tage, eben in diesem wunderlichen Roccoco-Saale des Bayreuther Opernhauses, das: „seid umschlungen, Millionen!“ sich zurufen hörte, und er empfand vielleicht, daß das Wort des General Grant sich in anderer Weise erfüllen könnte, als es dem ehrenwerthen Amerikaner vorschweben mochte.

Doch ging es nun auch wohl Jedem auf, daß das erlösende deutsche Wort, im Sinne des großen Meisters der Töne, eine andere Stätte, als die des italienisch-französischen Opernsaales, zur Gewandung erhalten müsse, um zur That des fest sich zeichnenden Bildes zu werden. Und deshalb legten wir heute den Grundstein zu einem Gebäude, mit dessen Eigenthümlichkeit ich schließlich meinen Leser vertraut zu machen suchen will, um ihm an dieser besonderen Beschaffenheit schon jetzt das Beispiel zu kennzeichnen, welches meiner Sehnsucht darnach, dem deutschen Geiste eine ihm entsprechende, angehörige Stätte zu bereiten, aufgegangen ist.

Wenn ich jetzt noch den Plan des im Aufbau begriffenen Festtheaters in Bayreuth erläutern will, glaube ich hierzu nicht zweckmäßiger vorgehen zu können, als indem ich auf die zuerst von mir gefühlte Nöthigung, den technischen Herd der Musik, das Orchester unsichtbar zu machen, zurückgreife; denn aus dieser einen Nöthigung ging allmählich die gänzliche Umgestaltung des Zuschauerraumes unseres neu-europäischen Theaters hervor.

Meine Gedanken über die Unsichtbarmachung des Orchesters kennen meine Leser bereits aus einigen näheren Darlegungen derselben in meinen vorangehenden Abhandlungen, und ich hoffe, daß ein seitdem von ihnen gemachter Besuch einer heutigen Opernaufführung, sollten sie dieß nicht schon früher von selbst empfunden haben, sie von der Richtigkeit meines Gefühles in der Beurtheilung der widerwärtigen Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung überzeugt hat. Habe ich in meiner Schrift über Beethoven den Grund davon erklären können, aus welchem uns schließlich, durch die Gewalt der Umstimmung des ganzen Sensitoriums bei hinreißenden Aufführungen idealer Musikwerke, der gerügte Übelstand, wie durch Neutralisation des Sehens, unmerklich gemacht werden kann, so handelt es sich dagegen bei einer dramatischen Darstellung eben darum, das Sehen selbst zur genauen Wahrnehmung eines Bildes zu bestimmen, welches nur durch die gänzliche Ablenkung des Gesichtes von der Wahrnehmung jeder dazwischen liegenden Realität, wie sie dem technischen Apparate zur Hervorbringung des Bildes eigen ist, geschehen kann.

Das Orchester war demnach, ohne es zu verdecken, in eine solche Tiefe zu verlegen, daß der Zuschauer über dasselbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte: hiermit war sofort entschieden, daß die Reihe der Zuschauer nur in einer gleichmäßig aufsteigenden Reihe von Sitzen bestehen konnten, deren schließliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das scenische Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, seine Bestimmung erhalten mußte. Das ganze System unserer Logenränge war daher ausgeschlossen, weil von ihrer, sogleich an den Seitenwänden beginnenden, Erhöhung aus der Einblick in das Orchester nicht zu versperren gewesen wäre. Somit gewann die Aufstellung unserer Sitzreihen den Charakter der Anordnung des

antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach den beiden Seiten weit sich vorstreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem, sogar überschrittenen Halbkreise ward, nicht die Rede sein, weil nicht mehr der von ihm großentheils umschlossene Chor in der Orchestra, sondern der, den griechischen Zuschauern nur in einer hervorspringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benutzte Scene das zur deutlichen Übersicht dazubietende Objekt ausmacht.

Demnach waren wir gänzlich den Gesetzen der Perspektive unterworfen, welchen gemäß die Reihen der Sitze sich mit dem Aufsteigen erweitern konnten, stets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren mußten. Von dieser aus hatte nun das Proscenium alle weitere Anordnung zu bestimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maaßgebenden Ausgangspunkte dieser Anordnung. Meine Forderung der Unsichtbarmachung des Orchesters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war zuerst hierüber zu verhandeln, sofort die Bestimmung des hieraus, zwischen dem Proscenium und den Sitzreihen des Publikums entstehenden, leeren Zwischenraumes ein: wir nannten ihn den „mystischen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe, und der Meister schloß ihn nach vorn durch ein erweitertes zweites Proscenium ab, aus dessen Wirkung in seinem Verhältnisse zu dem dahinter liegenden engeren Proscenium er sich alsbald die wundervolle Täuschung eines scheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu versprechen hatte, welche darin besteht, daß der Zuschauer den scenischen Vorgang sich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt; woraus dann die fernere Täuschung erfolgt, daß ihm die auf der Scene auftretenden Personen in vergrößerter, übermenschlicher Gestalt erscheinen.

Der Erfolg dieser Anordnung dürfte wohl allein genügen, um von der unvergleichlichen Wirkung des nun eingetretenen Verhältnisses des Zuschauers zu dem scenischen Bilde eine Vorstellung zu geben. Jener befindet sich jetzt, sobald er seinen Sitz eingenommen hat, recht eigentlich in einem „Theatron“, d. h. einem Raume, der für nichts Anderes berechnet ist, als darin zu schauen, und zwar dorthin, wohin seine Stelle ihn weist. Zwi-

schen ihm und dem zu erschauenden Bilde befindet sich nichts deutlich Wahrnehmbares, sondern nur eine, zwischen den beiden Proscenien durch architektonische Vermittelung gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt, während die aus dem „mystischen Abgrunde“ geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschooße Gaia's entsteigenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellsehens versetzt, in welchem das erschaute scenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird*).

Eine Schwierigkeit entstand im Betreff der den Seitenwänden des Zuschauerraumes zu gebenden Bedeutung: da sie durch keine Logenräume mehr unterbrochen waren, boten sie kahle Flächen, welche mit den aufsteigenden Reihen der Sitzplätze in keine sinnige Übereinstimmung zu bringen waren. Der berühmte Architekt, welchem zuerst die Aufgabe zuertheilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung zu entwerfen, wußte sich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architekto-

*) Über das beleidigend freche Hervortreten des scenischen Bildes bis zur Betastbarkeit durch den Zuschauer, habe ich mich kürzlich bei Gelegenheit eines Einblickes in das heutige deutsche Opernwesen ausgesprochen; ich habe dem dort Gesagten hier noch hinzuzufügen, daß ich mit wahrer Genugthuung bemerkte, wie der gleiche Übelstand bereits von einem Theatererbauer, aber meiner Kenntniß nach auch nur von diesem einzigen, nämlich demjenigen des Schauspielhauses in Mannheim gefühlt, und, so weit dieß im heutigen Theater möglich war, dadurch ihm abgeholfen worden ist, daß die Prosceniumlogen verbannt waren, und dafür wirklich ein in den Seiten vertiefter leerer Raum zwischen einem davorstehenden zweiten Proscenium die Isolirung des scenischen Bildes vorbereitete. Leider blieb in diesem Raume das Orchester aber sichtbar, und die aufgethürmten Logenränge ragten fortwährend hart an das Proscenium heran, wodurch die gute Wirkung aufgehoben wurde, und nur der vortreffliche Gedanke des Baumeisters zu erkennen übrig blieb. Von einem gleich richtigen Gefühle bestimmt, ließ der kunstsinnige Intendant des Dessauer Hoftheaters das Proscenium meistens nur matt beleuchten, um hierdurch das scenische Bild wie durch eine Schatten-Umrahmung, zurückzudrängen, was außerdem das Gute hatte, daß die im äußersten Vordergrunde sich undeutlich beleuchtet findenden Darsteller im hell hervortretenden tieferen Bühnenraume sich aufzuhalten vorzogen.

nischen Ornamentik im edelsten Renaissance-Styl so vorzüglich zu helfen, daß uns die Flächen verschwanden und sich in eine fesselnde Augenweide verwandelten. Da wir für das provisorische Festtheater in Bayreuth jedem Gedanken an ähnlichen Schmuck, wie er nur durch ein kostbares edles Material Bedeutung erhält, entsagen mußten, drang sich uns überhaupt die Frage, was mit diesen, dem eigentlichen Zuschauerraume unentsprechenden Seitenwänden anzufangen sei, von Neuem auf. Ein Blick auf den ersten der im Anhange mitgetheilten Pläne, zeigt uns ein der Bühne zu sich verengendes Oblong des wirklich benutzten Raumes für die Zuschauer, begrenzt von zwei Seitenwänden, welche mit ihrem, dem Gebäude als solchem unerläßlichen, geraden Laufe dem Proscenium sich in der Weise zuwenden, daß dadurch eine sich erweiternde unschöne Winkelecke entsteht, deren Raum andererseits für die Bequemlichkeit der auf Stufen zu ihren Sitzen sich wendenden Zuschauer durchaus zweckmäßig zu verwenden war. Um die hierdurch zugleich vor dem Proscenium zu beiden Seiten sich bildende, störende und die Wirkung des Ganzen belästigende Fläche möglichst unschädlich zu machen, war mein jetziger erfindungsreicher Berather bereits auf den Gedanken gekommen, ein nochmals vorgerücktes und erweitertes drittes Proscenium einzuschalten. Von der Vortrefflichkeit dieses Gedankens erfaßt, gingen wir aber bald noch weiter, und mußten finden, daß wir der ganzen Idee der perspektivisch nach der Bühne zu sich verkürzenden Breite des Zuschauerraumes nur dann vollkommen entsprechen würden, wenn wir die Wiederholung des von der Bühne aus sich erweiternden Prosceniums auf dessen ganzen Raum, bis zu seinem Abschlusse durch die ihn krönende Gallerie, ausdehnten, und somit das Publikum, auf jedem von ihm eingenommenen Platze, in die proscenische Perspektive selbst einfügten. Es ward hierzu eine dem Ausgangsproscenium entsprechende, nach oben sich erweiternde Säulenordnung als Begrenzung der Sitzreihen entworfen, welche über die dahinter liegenden geraden Seitenwände täuschte, und zwischen welcher die nöthigen Stufentreppen und Zugänge sich zweckmäßig verbargen. Wir gelangten somit zur schließlichen Feststellung des Planes der inneren Einrichtung, wie sie in den beigegebenen Plänen aufgezeichnet ist. —

Da uns nur die Einrichtung eines *provisorischen* Theaters aufgegeben war, wir somit die der Idee entsprechende

Zweckmäßigkeit der inneren Einrichtung desselben einzig im Auge zu behalten hatten, durfte es uns als eine, unsere Unternehmung für jetzt einzig ermöglichende Erleichterung erscheinen, daß die äußere Gestalt des ganzen Theaterbaues, wie sie die innere Zweckmäßigkeit auch im Sinne der architektonischen Schönheit darzustellen hätte, nicht in das Gebiet der uns zur Aufgabe gestellten Erfindung zu rechnen war. Wäre uns selbst ein edleres Material, als dieß hier der Kostenanschlag gestattete, im Sinne der Errichtung eines monumentalen Ziergebäudes zur Verfügung gestellt gewesen, so würden wir doch gerade vor unserer Aufgabe zurückgeschrocken sein, und hätten uns nach einer Hilfe umsehen müssen, die wir mit Sicherheit so schnell kaum wohl irgendwo angetroffen haben würden. Es stellte sich hier uns nämlich die neueste, eigenthümlichste und deßhalb, weil sie noch nie versucht werden konnte, schwierigste Aufgabe für den Architekten der Gegenwart (oder der Zukunft?) dar. Gerade die spärlich uns zugemessenen Mittel wiesen uns darauf hin, für unseren Bau nur das rein Zweckmäßige und für die Erreichung der Absicht Nöthige zur Ausführung zu bringen: Zweck und Absicht lagen hier aber einzig in dem Verhältnisse des inneren Zuschauerraumes zu einer Bühne, welche in den größten Dimensionen zur Herrichtung einer vollendeten Scenerie bestimmt war. Eine solche Bühne hat den dreifachen Raum ihrer wirklichen, dem Zuschauer einzig zugewendeten Höhe nöthig, da der auf ihr dargestellte scenische Komplex sowohl nach unten versenkt, als nach oben aufgezogen werden können muß. Über dem eigentlichen Parterre bedarf die Bühne daher ihrer doppelten Höhe, während für den Zuschauerraum nur die einmalige Höhe nöthig ist. Wenn bloß diesem Zweckmäßigkeitsbedürfnisse nachgegeben wird, entsteht somit ein Konglomerat von zwei an einander gehefteten Gebäuden von verschiedenartigster Form und Größe. Um den hieraus sich ergebenden Abstand der beiden Gebäude möglichst zu verdecken, haben bei neueren Theaterbauten die Architekten es sich meistens angelegen sein lassen, auch den Zuschauerraum bedeutend aufsteigen zu lassen, außerdem aber auf diesem noch leere Räume zu konstruiren, welche zu Malerböden oder auch Verwaltungslokalitäten freigestellt, ihrer großen Unbequemlichkeit wegen aber selten zur Benutzung gezogen wurden. Immer noch war man hierbei durch die im Zuschauerraume bis

zu beliebiger, ja oft unmäßiger Höhe aufsteigenden Logenränge unterstützt, deren oberste sich sogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnten, da man sie nur den ärmeren Klassen der Bevölkerung anbot, welchen die Beschwerde der dunstigen Vogelperspektive, aus welcher sie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemuthet wurde. Allein diese Ränge fallen in unserem Theater hinweg, und kein architektonisches Bedürfniß kann uns bestimmen, über lange Wände den Blick nach oben zu richten, wie dieß im christlichen Dome allerdings der Fall ist.

Die Opernhäuser der älteren Zeit wurden nach der Annahme der Nichtunterbrechung der Höhengrenze des Gebäudes, somit in der Form langer Kästen konstruirt, davon wir ein naives Exemplar am königlichen Opernhause in Berlin vor uns haben. Der Architekt hatte hierbei einzig eine Façade für den, dem Eingange zugewendeten, schmalen Theil des Gebäudes zu besorgen, welches seiner Länge nach man dagegen gern zwischen die Häuser einer Straße einbaute, um sie so dem Anblicke gänzlich zu entziehen.

Ich glaube nun, daß wir, mit der Aufgabe der Errichtung eines äußerlich kunstlos, auf einen hochgelegenen freien Raum zu stellenden provisorischen Theatergebäudes, dadurch, daß wir hierbei ganz naiv und ganz nach reiner Nothdurft verfuhren, zugleich zu der deutlichen Aufstellung des Problemes selbst gelangten. Nackt und bestimmt liegt dieses jetzt vor uns, und belehrt uns, gewissermaaßen handgreiflich, darüber, was unter einem Theatergebäude zu verstehen ist, wenn es auch äußerlich ausdrücken soll, welchem (gewiß nicht gemeinen, sondern durchaus idealen) Zwecke es zu entsprechen hat. Dieses Gebäude stellt somit in seinem Hauptheile den unendlich komplizirten technischen Apparat zu scenischen Aufführungen von möglichster Vollendung dar: ein Zugang zu diesem Gebäude enthält dagegen einen, gleichsam nur übermauerten Vorhof, in welchem sich Diejenigen zweckmäßig unterbringen wollen, welchen die scenische Aufführung zum Schauspiel werden soll.

Uns ist es, als ob, wenn diese einfache Bestimmung, wie wir sie nothgedrungen mit schlichtester Deutlichkeit in unserem Gebäude aussprechen mußten, ohne alles Voreingenommsein durch Bauwerke von ganz anderer Bestimmung wie Paläste,

Museen und Kirchen es sind, festgehalten und zum unverkünstelten Ausdrucke gebracht wird, dem Genius der deutschen Baukunst eine nicht unwürdige, ja vielleicht ihm wahrhaft einzig eigenthümliche Aufgabe zur Lösung übergeben sei. Glaubt man dagegen, um der ewig unerläßlich dünkenden Hauptfaçade wegen, den Hauptzweck des Theaters durch Flügelanbaue, etwa für Bälle, Konzerte u. dgl. verdecken zu müssen, so werden wir aber wohl immer auch in dem Banne der hierfür üblichen, unoriginalen Ornamentik verbleiben; unseren Skulptoren uud Bildhauern werden dann immer wieder die Motive der Renaissance mit uns nichts sagenden, unverständlichen Figuren und Zierrathen einzig einfallen, und — schließlich wird in einem solchen Theater es dann gerade wieder so hergehen, wie es eben im Operntheater der „Jetztzeit“ der Fall ist; weßhalb denn auch jetzt schon meistens die Frage an mich gerichtet wird, warum mir denn durchaus ein besonderes Theater noththue.

Wer mich jedoch auch hierin richtig verstanden hat, wird sich der Einsicht nicht erwehren können, daß selbst die Architektur durch den Geist der Musik, aus welchem ich mein Kunstwerk, wie die Stätte seiner Verwirklichung entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte, und daß somit der Mythos des Städtebaues durch Amphion's Lyra einen noch nicht verlorenen Sinn habe. —

Schließlich dürften wir aber, von den hierdurch angeregten Betrachtungen aus, einen noch weiteren Blick auf das dem deutschen Wesen überhaupt Nothथhuende werfen, sobald wir es in die Bahn einer originalen, von falsch verstandenen und übel angewendeten fremden Motiven unbeirrten Entwickelung geleitet wünschen.

Es ist vielen Verständigen aufgefallen, daß die kürzlich gewonnenen ungeheueren Erfolge der deutschen Politik nicht das Geringste dazu vermochten, den Sinn und den Geschmack der Deutschen von einem blöden Bedürfnisse der Nachahmung des ausländischen Wesens abzulenken, und dagegen das Verlangen nach einer Ausbildung der uns verbliebenen Anlagen zu einer dem Deutschen eigenthümlichen Kultur anzuregen. Mit Mühe und Noth erwehrt sich unser großer deutscher Staatsmann der Anmaaßungen des römischen Geistes auf dem kirchlichen Gebiete; allseitig ganz unbeachtet bleiben die fortgesetzten Anmaaßungen

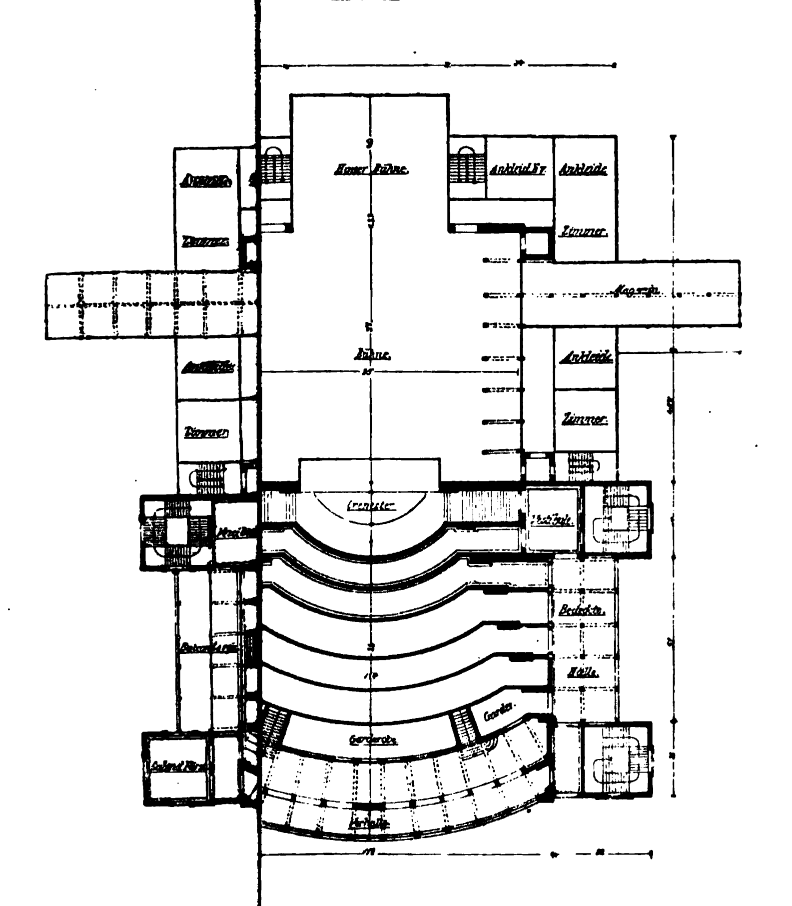
des französischen Geistes im Betreff der Leitung und Bestimmung unseres Geschmackes und der von diesem wiederum beeinflußten Sitten. Einer Pariser Dirne fällt es ein, ihrem Hute eine gewisse extravagante Form zu geben, so genügt dieß, um alle deutschen Frauen unter denselben Hut zu bringen; oder ein glücklicher Börsenspekulant gewinnt über Nacht eine Million, und sofort läßt er sich eine Villa im St. Germain-Style bauen, zu welcher der Architekt die gehörige Façade in Bereitschaft hält. Bei den hierüber angestellten Betrachtungen kommt uns dann wohl der Gedanke an, es gehe dem Deutschen zu gut, und erst eine ihn überkommende große Noth werde ihn bestimmen können, zu der ihm einzig wohl anstehenden Einfachheit zurückzukehren, welche ihm durch die Erkennung seines wahrhaften, innigen Bedürfnisses verständlich werden dürfte.

Indem wir jetzt diesen, auf die Breite des Lebens einer Nation hinleitenden Gedanken, eben nur angedeutet lassen, sei es uns jedoch gestattet, ihn für die zuvor angeregte Betrachtung auf dem Gebiete einer idealen Noth festzuhalten. Das Charakteristische der Ausbildung unseres Planes für das besprochene Theatergebäude bestand darin, daß wir, um einem durchaus idealen Bedürfnisse zu entsprechen, die uns überkommenen Anordnungen des inneren Raumes Stück für Stück als ungeeignet und deßhalb unbrauchbar entfernen mußten, dafür nun aber eine neue Anordnung bestimmten, für welche wir, nach innen wie nach außen, ebenfalls keine der überkommenen Ornamente zu verwenden wissen, so daß wir unser Gebäude für jetzt in der naivsten Einfachheit eines Nothbaues erscheinen lassen müssen. Auf die erfinderische Kraft der Noth im Allgemeinen, hier aber der idealen Noth eines schönen Bedürfnisses, uns verlassend, verhoffen wir, gerade vermöge der durch unser Problem gegebenen Anregung, zur Auffindung eines deutschen Baustyles hingeleitet zu haben, welcher sich gewiß nicht unwürdig zuerst an einem der deutschen Kunst, und zwar der Kunst in ihrer populärsten nationalen Kundgebung durch das Drama, geweiheten Bauwerke, als von anderen Baustylen sich merklich unterscheidend und eigenthümlich zeigen könnte. Bis zur Ausbildung einer monumentalen architektonischen Ornamentik, welche etwa mit dem der Renaissance oder des Roccoco in Reichthum und Mannigfaltigkeit wetteifern sollte, hat es hierbei gemächlich Zeit:

nichts braucht übereilt zu werden, da wir sehr wahrscheinlich reifliche Muße zum Abwarten haben, bis das „Reich“ sich zur Theilnahme an unserem Werke entschließt. Somit rage unser provisorischer, wohl nur sehr allmählich sich monumentalisirender Bau, für jetzt als ein Mahnzeichen in die deutsche Welt hinein, welcher es darüber nachzusinnen gebe, worüber Diejenigen sich klar geworden waren, deren Theilnahme, Bemühung und Aufopferung es seine Errichtung verdankt.

Dort stehe es, auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth.

Parterre



Hinter Bühne
Ankleide
Zimmer
Zimmer
Magazin
Bühne
Ankleide
Zimmer
Zimmer
Orchester
Halle
Garderobe
Vorhalle

Gesammelte

Schriften und Dichtungeu

von

Richard Wagner.

Dritte Auflage.

Zehnter Band.

Leipzig.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1898.

Druck von C. G. Röder in Leipzig.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Die Herausgabe des vorliegenden Bandes bringt eine in den letzten Monaten vor seinem Abscheiden geäußerte Absicht des Meisters zur Ausführung. Seine Bestimmungen, und die in den vorhergehenden Bänden eingehaltene, chronologische Reihenfolge entschieden über Zusammenstellung und Anordnung der hier abzudruckenden Schriften. Der Abdruck ist mit den Manuscripten verglichen worden, woraus einzelne geringe Abweichungen von dem Abdruck in den „Bayreuther Blättern" sich erklären; auch dem Abdruck des Parsifal wurde das Manuscript der Dichtung zu Grunde gelegt, so daß die bei der musikalischen und die für die scenische Ausführung angegebenen Änderungen hier nicht mit aufzunehmen waren.

Inhaltsverzeichniß.

Über

eine Opernaufführung in Leipzig.

Brief an den Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes".

Werthester Herr Fritzsch!

Sie wünschen zur Eröffnung des neuen Jahrganges Ihres „Musikalischen Wochenblattes" einen Beitrag von mir? Nehmen Sie dafür diesen Brief, der Ihnen eigentlich nur sagen soll, daß ich den Lesern musikalischer Zeitschriften wenig oder nichts mehr zu sagen habe. Auch kennen Sie meine Ansichten über die Wirksamkeit solcher Journale, und wie wenig ich mit dieser mich zu befreunden verstehe. Dem Herausgeber einer im Anfange dieses scheidenden Jahres begonnenen Musikzeitung, welcher mich zur Mitwirkung hierbei aufforderte, theilte ich, mit meiner Ablehnung, offen diese Ansichten mit, und begründete sie u. A. auch durch die neueren Erfahrungen, welche mir meine Theilnahme für Ihr Wochenblatt gewonnen habe: von dieser Äußerung erhielten Sie eine fragmentarische Kenntniß, welche Sie an der Redlichkeit meiner Gesinnung für Ihr Blatt irre machte; man hatte nämlich unterlassen, Ihnen mitzutheilen, daß ich jene Äußerung gerade an meine Anerkennung der Tüchtigkeit und Energie der Intentionen, welche bei der Herausgabe Ihrer Wochenschrift Sie leiteten, anknüpfte, womit ich demnach bedeuten wollte, daß

eben nur die bewußte Voraussetzung solcher Intentionen mich überhaupt zur Betheiligung an einer musikalischen Zeitung hätte bewegen können. Aber, hier liegt es eben: ich überzeugte mich von Neuem durch die dringendste Ersichtlichkeit, daß ein solches Blatt nicht anders bestehen kann, als wenn es sich zur Berücksichtigung der buntest sich durchkreuzenden Interessen versteht, wodurch schließlich wiederum die besten Intentionen des Herausgebers selbst so empfindlich durchkreuzt werden, daß sie fast als aufgehoben erscheinen müssen.

Zudem hat man sich immer zu fragen: wer liest solche Musikzeitungen? Auf wen wirkt, und wen bestimmt selbst das beste in ihnen ausgesprochene Urtheil? Sollen dieß die Musiker sein, so steht zu befürchten, daß diese, welche heut' zu Tage alle selbst in die Zeitungen schreiben, Alles auch besser zu wissen vermeinen werden, als gerade Jener, der heute und hier dieses Urtheil abgiebt. Ich glaube, daß jeder Musiker auf eine ihm vorgelegte Musikzeitung schimpft, außer wenn gerade Er einmal darin gelobt wird. Soll es nun aber das Musik liebende Publikum sein, welches solch ein Blatt ernstlich liest? Es ist mir so, als ob man hierauf rechnete; auch mag es sein, daß hie und da nach dieser Seite hin es zu einer guten Wirkung kommt. Gewiß aber will ein solches Publikum keine zu gründlich eingehenden, gar philosophisch demonstrirenden, durch viele Wochennummern unendlich sich hinziehenden Abhandlungen lesen. Diese aber braucht der unglückliche Herausgeber, wenn er das ernstlich gemeinte Format seines Blattes ausfüllen und zugleich eine bedeutende, d. h. belehrende Tendenz desselben aufrecht erhalten will. Sie erfuhren, daß ich mich nicht entschließen konnte, meine größeren Abhandlungen zur Zerstückelung in Ihrem Blatte zu übergeben. Das „Fortsetzung folgt" figurirt hierbei unvermeidlich als Vogelscheuche für den Leser, welcher nur picken will, zum Pflücken der Frucht aber nicht die Kraft hat. Muß man daher diese ausgearbeiteteren Abhandlungen in einer solchen Wochenschrift als übel untergebracht ansehen, so fragt es sich nun weiter, was es sein könne, womit der Leser etwa zur Theilnahme gefesselt werden möchte. Vielleicht Rezensionen neu erschienener Kompositionen? Außer wenn sie sehr witzig geschrieben war, muß ich gestehen, daß eine solche Rezension mich selbst noch nicht zur Durchlesung bestimmen konnte: der Schreiber, ob er es

ernstlich oder spaßhaft meine, weiß was er will, denn es ist anzunehmen, daß er das rezensirte Musikstück sich wirklich zur Kenntniß gebracht hat; was aber weiß der Leser davon? Und doch, so scheint es, ist es einer Musikzeitung hauptsächlich an solchen Rezensionen neu erschienener Kompositionen gelegen, welche (frage man sich ernstlich!) Niemand interessiren können, als die rezensirten Komponisten allein, während selbst deren Verlegern nur das Facit der Rezension, ob „gut" oder „schlecht" beachtenswerth dünkt. Für das eigentliche Musik liebende Publikum (wenn dieses unter den Abonnenten einer musikalischen Zeitung zu verstehen sein darf) ist aber immer noch kein rechter Lese-Genuß hierbei abzusehen.

Hiergegen muß ich nun gestehen, daß ich selbst bei der Durchsicht Ihres freundlichst mir zugesandten Wochenblattes gemeiniglich erst dann froh aufathme, wenn ich darin einen Brief Ihres vortrefflichen Mitarbeiters W. Tappert aus Berlin wahrnehme. Da geht mir das Herz auf. Ich treffe da auf die einzig richtige Behandlung der, unsere heutige Kultur so merkwürdig charakterisirenden, Fragen und Interessen der jetzt so wunderlich sich ausbreitenden „musikalischen" Öffentlichkeit. Es ist hierbei wahrlich nichts eigentlich ernst zu nehmen, selbst wenn einem bei dieser Wahrnehmung zuweilen das Herz brechen zu wollen scheinen sollte. Lebte ich in einer großen Stadt Germanien's, wie Herr Tappert, und hätte ich dessen eigenthümlichen Witz, so wäre es denkbar, daß auch ich Ihnen häufiger einen Beitrag für Ihr Wochenblatt lieferte. Dieß fällt mir nun allerdings von meinem abgelegenen, kleinen Bayreuth aus schwer. Dennoch will ich, da ich diesem Briefe doch etwas Inhalt geben möchte, die Erfahrungen eines kürzlich vollführten eintägigen Ausfluges nach „Klein-Paris", dem bereits mit ziemlich starkem Anspruch auf Anregung und Angeregtheit erfüllten Leipzig, zu einem Versuche, in Ihrem Blatte als Rezensent mich zu empfehlen, benutzen. Vielleicht glückte es mir bei dieser Gelegenheit, meine Leser von der Richtigkeit der Empfindung zu überzeugen, welche mir davon angekommen ist, daß ich eigentlich meine Bestimmung verfehlt habe, als ich Operkomponist und nicht lieber Rezensent wurde. Namentlich zu einem Theaterrezensenten hatte ich Alles, gewiß wenigstens viel mehr, als die berühmtesten Rezensenten unserer großen politischen Zeitungen: vor allen Dingen

viel Erfahrung und darauf begründete Kenntniß von der Sache, somit auch die Fähigkeit zu sagen, wie man es besser machen solle, wenn man es schlecht oder unrichtig machte. Und wie schnell hätte ich dann einen durch nichts zu schwächenden Einfluß gewonnen! In Wien z. B. hätte ich die Aufführung der neuen Oper eines Komponisten, den ich nicht leiden mochte, einfach dadurch unmöglich gemacht, daß ich die Sänger, Dirigenten u. s. w. bis zur alleroberſten Intendanz hinauf in die gehörige Furcht vor mir gesetzt hätte; denn, so tapfer unsere Soldaten auf dem Schlachtfelde sein mögen, am häuslichen Heerde fürchtet sich Alles vor der „Presse“. In solch erhabene Stellung mich zu bringen, habe ich nun leider versäumt: was hilft es dagegen, wenn ich jetzt in einem bescheidenen Musikalischen Wochenblatte von meiner verfehlten Bestimmung etwas nachholen will? Ja, könnte ich die „Neue freie Presse“, oder die „National-Zeitung“ bekommen, da würde es bald nach etwas aussehen! Somit will ich mich denn für heute auch nur mit der Kundgebung einiger Andeutungen im Betreff der kürzlich in Leipzig von mir besuchten Vorstellung der Spohr'schen „Jessonda“ begnügen, ohne weitere Prätensionen daran zu knüpfen.

Wer so selten eine Theatervorstellung, und namentlich die Aufführung einer Oper besucht, wie ich, der verspürt, in schwächerem oder stärkerem Grade, gewiß auch die Empfindung einer dem Vorgange sehr günstigen Überraschung. Namentlich das Erklingen des Orchesters übt, in solchen Fällen, stets einen wahrhaft magischen Eindruck auf den sonst in so großer Zurückgezogenheit Dahinlebenden. Nicht anders erging es mir auch dießmal beim Erklingen der Ouvertüre zu „Jessonda“. Es war hier nicht Alles, wie es sollte: namentlich wurden die Sätze der Holzbläser etwas zu matt vorgetragen; hiergegen war das erste Solo des Hornes zu stark und bereits mit einiger Affektation geblasen, und ich erkannte hierin die schwache Seite aller unserer Hornisten seit der Erfindung des Ventil-Hornes. Was vermochten aber die hierdurch sofort aufgekommenen zarten Bedenken gegen die einnehmende Gewalt des ganzen orchestralen Vorganges, welcher sich hier vor mir dahinbewegte? Daß diese Bedenken nur leise aufkommen konnten, bezeugte mir die Bedeutendheit des durch das Ganze empfangenen Eindruckes. Aus dieser Stimmung ergab sich bei mir eine Neigung zur unbe-

dingten Nachsicht, und die völlige Vornahme, durch Nichts in meiner glücklichen Empfindung mich stören zu lassen. Alle Schwächen der weiteren Aufführung durfte ich in dieser guten Stimmung wirklich auch nur als unerläßliche Ergebnisse eines so seltsam unfertigen Kunstgenre's, als zu welchem bei uns Deutschen die „Oper“ sich gestaltet hat, erkennen. Wer, bei andererseits nothwendiger wärmster Verehrung für unsere großen Meister der Musik, hierüber sich nicht klar wird, weiß somit auch jene Ergebnisse im Betreff der Aufführung nicht richtig zu bebeurtheilen, und faßt die Kritik derselben daher beim falschen Punkte an. In der, auch von Spohr ausgeübten, aus gänzlicher Unbeachtung der scenischen Vorgänge erklärlichen Manier der Behandlung der sogenannten „Nummern“ einer „Oper“ ist gewisser Maaßen alles vorgezeichnet, was einen Regisseur gleichgiltig, den Darsteller, und namentlich in diesem auch den Sänger, endlich ganz verwirrt machen und gleich wie in einem trägen Taumel erhalten muß. So z. B. will ich es dem Regisseur, welcher vor der ersten Verwandlung einen starken Chor, während eines Orchesternachspieles von unbedachtsamster Kürze, durch die Coulissen abgehen lassen soll, nicht ganz verdenken, wenn er im Verlaufe seiner Arbeit die Versuche zur Herstellung einer Übereinstimmung des Orchesters mit dem scenischen Vorgange immer weniger als seine Aufgabe betrachtet.

Nun läßt er auch wohl das portugiesische Heer im Anfange des zweiten Aktes, steif vor der Rampe in das Publikum ausblickend, eine ziemliche Weile lang dastehen, unbekümmert um die Bewegung eines Lagers; denn er denkt, dem Komponisten komme es doch nur darauf an, daß sein „Chor“ tüchtig und sicher herabgesungen werde, worin er einzig seine Wirkung ersähe. Man kann hiergegen nicht viel sagen, da bei der augenfälligen Vernachlässigung der Scene durch den Komponisten wohl nur Künsteleien des Regisseurs aufkommen möchten, welche häufig auf Bühnen, wo ein ehrgeiziger Regisseur sich zur Geltung bringen will, zu den absurdesten Erfindungen führen. Wirklich kommt es auch in dieser Oper nur durch gelungene musikalische Kombinationen des Tonsetzers zu ergreifenden Effekten: ein Zeugniß hierfür gab die große Chorscene im dritten Akte, welche, statt in einem dem Gewitterhimmel offenstehenden Vorhofe, in einem geschlossenen Tempelraume vor sich ging, und,

in der Darstellung mannigfach vernachlässigt, nur durch ihre kräftige und sichere Ausführung von dem tüchtigen Chorpersonale zur Wirkung kam.

So würden wir mit der „Oper" eigentlich immer noch im Oratorienstyle haften, wenn nicht andererseits mit großem Eifer für gefällige und auf Effekt berechnete Gesangsstücke der ersten Personen des Dramas gesorgt würde. Diese bleiben, sobald die Oper gefallen soll, das Haupt-Augenmerk, namentlich auch für die Aufführung. Wo sich nun das lyrische Verweilen so willig einstellt, wie in einigen Momenten des zweiten Aktes, da wird, wie in dem lieblichen Blumen-Duett der beiden Frauen, und selbst auch in dem, bereits etwas affektirten, vom Publikum aber stets mit entscheidender Freudigkeit aufgenommenen Liebes-Duett des jungen Brahmanen mit seiner Freundin, der Komponist sein glücklichstes Feld beschreiten. Daß er nun aber sich gehalten fühlt, jedem Gesangsstücke eine, für unerläßlich erachtete, schließliche Heiterkeit und vermeinte lyrische Brillance zu geben, entwürdigt ihn oft bis zur offenbaren Lächerlichkeit. Was nun einmal nicht in der Befähigung, ja in der ganzen Charakter-Anlage des Deutschen liegt, Elégance, ohne dieses glaubt er nicht bestehen zu können, und daß ihm hierfür, wenn er eben doch vaterländisch gesinnt bleiben will, nur etwas dem Meißener Champagner Ähnliches zur Verfügung steht, läßt ihn, bei diesem sonderbaren Bestreben, uns eben geschmacklos erscheinen.

So scheinen die größten Schwächen unserer deutschen Opernkomponisten aus einem Hauptgebrechen, aus mangelndem Selbstvertrauen hervorzugehen. Woher sollte ihnen dieses Selbstvertrauen aber auch von jeher entstehen? Etwa aus einer Ermunterung unserer fürstlichen Höfe, an welchen, wenn von Kunst und Musik die Rede ist, in erster Linie nur Ausländer, möglichst mit schwarzen Bärten, und jedenfalls nur Solche, welche das Deutsch mit einem fremden Accente sprechen, unter Künstlern verstanden werden? Oder sollte unseren Meistern die Haltung unseres Theaterpublikums jenes Selbstvertrauen geben? Wer sollte dieß annehmen können, wenn er die Opern-Repertorien überblickt, welche dem Publikum Jahr aus Jahr ein vorgeführt werden? Es ist, als wären diese sämmtlich aus den fürstlichen Kanzeleien unmittelbar diktirt!

Einem Fluche alles Deutschen, dem selbst der edle Weber

sich nicht zu entziehen vermochte, konnte Spohr noch weniger entgehen, da er als Violin-Virtuos ein gefälliges Genre in der „Polacca“, und hierzu eine gewisse Passagen-Elégance sich ausgebildet hatte, mit denen er nun auch in der Oper glücklich zu bestehen hoffen mochte. Wirklich singt auch in „Jessonda“ fast Alles „à la Polacca“, und, wenn der brahmanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling, beim ersten Abfall vom indischen Aberglauben, in dieses Welterlösungs-Motiv, — was sich namentlich bei seinem muthigen Abgange im zweiten Akt, unter dem Nachspiele seiner Arie, fast zu freundlich ausnimmt, zumal wenn dem jungen Brahmanen, wie es hier in Leipzig der Fall war, ein blonder Schnurr- und Backenbart dabei behilflich ist. — Nun bedenke man aber, was unseren Sängern mit diesen gewissen, meistens am Schlusse der Arien aus der Spohr'schen Violinschule sich einfindenden, Fiorituren und Passagen zugemuthet wird. Kein Rubini, keine Pasta oder Catalani, wäre je diese Passagen zu singen im Stande gewesen, welche allerdings der verstorbene Konzertmeister David als Kinderspiel zum Besten geben durfte.

Ist nun mit der zuletzt bezeichneten Verirrung dem Sänger eine, im Sinne eines gesunden Gesangsstyles, unüberwindliche, Schwierigkeit vom Komponisten bereitet, so legt dessen oben charakterisirte Selbstvertrauenslosigkeit ihm aber noch verfänglichere Schlingen durch eine wunderliche Inkorrektheit in der Deklamation. Der deutsche Tondichter, welcher den sogenannten höheren Operngenre nur aus Werken der italienischen und französischen Muse, somit, offen gesagt, nur aus Übersetzungen kennt, hält die Tonfälle, welche in den fremden Sprachen, dem Charakter derselben gemäß, sich mit ausschließlicher Neigung auf die Endsylben senken, für ein musikalisches Gesetz, und behandelt nun (z. B. wenn das „Vaterland“ vorkommt) nach diesem — immer im Mistrauen gegen sich selbst — seine eigene Sprache. Daß auf diese Weise im sogenannten melodischen Gesange der Arie, der Text mishandelt wird, wie z. B.



welchem sogleich darauf ein richtiges:



folgt, soll am Ende nicht viel auf sich haben; hier könnte es heißen: „Singe nur hübsch und mit angenehmem, rein musikalischem Accente, so bemerken wir das nicht weiter.“ Nun kommt aber das „Recitativ“; und hier wird jetzt, ohne jeden anderen Grund, als weil man die deutsche Sprache nicht für recitativfähig, somit eigentlich für undramatisch hält, eine gewisse Opernsprache von oft empörender Unverständlichkeit gesprochen. Bei Spohr, und namentlich auch in seiner „Jessonda“, ist diese Abhängigkeit von einem undeutschen Sprachaccente, welche Fälle wie



oder:



zu Tage fördert, um so bedauerlicher wahrzunehmen, als gerade hier andererseits ein ernstlicher Wille, der deutschen Sprache auch in der „Oper“ eine sinnige Geltung zu verschaffen, durchgehends für die Gestaltung auch des Recitatives erkenntlich wird, — des „Recitatives“, welches nun aber wiederum so gründlich undeutsch ist, daß es uns immer ein schwerfällig zu handhabendes Außenwerk bleiben wird.

Die voranstehenden flüchtigen Andeutungen der Gebrechen des deutschen Operngenres zeichnete ich eigentlich doch nur wiederum in dem Sinne auf, mir als Prämisse zu einem ermuthigenden Urtheile über die von mir erkannten guten Anlagen unserer Sänger und Musiker zu dienen. Ich konnte es nur, bei erneueter Wahrnehmung, nämlich nicht in Abrede stellen,

daß unsere deutschen Operisten es mit ungemeinen Schwierigkeiten zu thun haben, und es nun im erfreulichsten Sinne verheißungsvoll ist, zu gewahren, wie sie es immer noch zu offenbar schönen Wirkungen, welche alles Jenes vergessen machen, zu bringen verstehen. Eine einzige Gestalt, wie diejenige des, vom Komponisten wohl etwas zu weichlich gehaltenen, portugiesischen Generals, Tristan d'Acunha, sobald sie uns ein Künstler von der Begabung des Herrn Gura vorführt, kann uns als eine wahrhaft interessante Erscheinung einnehmen. Dieser gegenüber durfte dießmal jedes Bedenken verschwinden: Alles war rein und edel. Allerdings fesselte schon des Darstellers einfaches Auftreten: als er, von Nadori gerufen, mit der Frage: „wer soll jenen Tod erleiden?" vom Hügel zu den Frauen herabschritt, stellte sich mir in ihm eine tragische Erscheinung von rührendster und ergreifendster Einfachheit dar. Wie schwer, ja wie unmöglich die Vorzüge eines solchen männlich-künstlerischen Naturells durch die selbst sorgfältigste Verwendung vereinzelter glücklicher Begabungen, wie angenehmes Äußere, gutes Stimm-Material u. s. w., zu ersetzen sind, dieß erkennt man sofort an der Umgebung eines jener „aus dem Ganzen Geschnittenen"! Hier gelingt Alles, selbst die unsingbarste Spohr'sche Violinpassage beeinträchtigt den Vortrag des Sängers nicht mehr, weil dieser uns jeden Augenblick fesselt, und somit unsere Aufmerksamkeit auf das verfehlte Außenwerk seiner ihm aufgedrungenen Leistung gleichsam entkräftet wird. So herrscht auch hier die so selten in der Oper anzutreffende höhere künstlerische Schicklichkeit; sein Vertrauter bleibt theilnahmvoll ihm zur Seite, wenn er ihm seine Schmerzen schildert, während die arme Jessonda in ähnlicher Lage von ihrer Freundin, welcher die Sache offenbar langweilig wird, sich verlassen sieht, und nundesto eifriger von der Rampe aus dem Publikum ihre Herzensempfindungen unvermittelt vorklagen muß, welches uns dann immer wieder daran erinnert, daß wir in der „Oper" sind.

Doch sei mit diesem schließlichen Seitenblicke weiter nichts Übles gesagt! Genug, wenn zu bestätigen sein kann, daß die vortrefflichen Eindrücke eines solchen Theaterabends, wie ich ihn kürzlich in Leipzig erlebte, die minder günstigen offenbar darniederhielten. Gewiß muß für ein so gutes Ergebniß die Macht der Musik als der allerkräftigste Faktor anerkannt werden,

wenngleich wiederum selbst nicht zu leugnen ist, daß das dramatische Interesse, so übel es oft durch die süßliche Mitwirkung der „poetischen Diktion“ des Textdichters auch beeinträchtigt wird, seinen großen Antheil an jenem Ergebnisse hat. Aber gerade in diesem Werke Spohr's, in welchem er seine ganze Einseitigkeit zur vollsten Geltung bringen und gleichsam zu einem Naturgesetz (nämlich zu dem Gesetze seiner Natur) erheben konnte, möge der Musik der überwiegende Haupt-Antheil zugesprochen werden. Die Ausführung derselben wurde vom Kapellmeister Schmidt mit entschiedenem Verständnisse und verehrungsvoller Liebe geleitet: nur schadete dem von ihm genommenen Tempo hie und da eine gewisse Ängstlichkeit, welche ich mir, als solche, wiederum aus jenem Mangel an Selbstvertrauen erkläre, welcher allen deutschen Musikern innewohnt. Keiner getraut sich recht bestimmt zu sagen: „so ist es!“ Sondern, ohne großes bestimmendes Beispiel, und schließlich durch unwissende Recensenten ängstlich und unsicher gemacht, schwankt Alles hin und her. So z. B. würde ich dem jetzigen Leipziger Kapellmeister, mit dem nöthigen Selbstvertrauen, welches mir nun einmal zu eigen geworden ist, den Rath geben, in Zukunft alle die Tempi im $^6/_8$-Takt, in welchen die Bayaderen sich kund geben, um ein Bedeutendes schneller zu nehmen, als er es sich (vermuthlich des vorgeschriebenen „Allegretto“ wegen?) getraute: der Balletmeister möge dann die Schritte oder Tänze und Bewegungen der indischen Hierodulen in das wiederum entsprechende Feuer bringen; und wir werden dann in diesen kleinen Chören die wahrhaft meisterlichsten Inspirationen Spohr's selbst als Dramatiker erkennen.

Doch nun genug für dießmal! —

Mit den besten Grüßen

Ihr

ergebener

Bayreuth, 28. Dez. 1874. Richard Wagner.

Bayreuth.
Bayreuther Blätter.

* * *

Unter dieser Überschrift sind zunächst diejenigen Kundgebungen, welche sich auf die mit seiner Niederlassung in Bayreuth verbundenen Pläne des Meisters beziehen, sowie die kleineren „Einführungen" aus den „Bayreuther Blättern" zusammengestellt worden. Dann folgen die größeren Arbeiten der letzten Jahre, welche ebenfalls (mit alleiniger Ausnahme der Mittheilung aus Venedig vom Dezember 1882) in den „Bayreuther Blättern" zum Abdruck gekommen sind.

1.

An die
geehrten Vorstände der Richard Wagner-Vereine.

Wenn ich am Schlusse der vorjährigen Aufführungen meiner Bühnenfestspiele in Bayreuth, durch die Wahrnehmung des befriedigenden Eindruckes derselben auf die große Mehrheit ihres Publikum's, die förderlichste Anregung zur Wiederholung und Fortsetzung des Begonnenen gewinnen konnte, so durfte es mir andererseits jedoch auch nicht entgehen, daß ich, um den ursprünglichen Charakter meiner Unternehmung rein zu erhalten, mich von Neuem um den Wiedergewinn der ersten Grundlage derselben zu bemühen hatte.

Der äußerliche Erfolg der Aufführungen stellt sich, nachdem durch den Verlauf derselben die anfänglich von einem mächtigen Theile der Presse verbreiteten abschreckenden Berichte günstig widerlegt worden waren, so bedeutend heraus, das aus öfteren sofortigen Wiederholungen für einen spekulativen Unternehmer ansehnlicher Gewinn zu ziehen gewesen sein würde. Was diese Wiederholungen verhinderte, war nicht nur die Unmöglichkeit, die ausübenden Künstler noch länger in Bayreuth festzuhalten, sondern auch die sich mir aufdrängende Einsicht, daß wir auf diesem Wege der Darbietung unserer Leistungen an das schlechthin eben nur zahlende Publikum, gänzlich von der, meinen Patronen ursprünglich verheißenen, Tendenz abweichen würden.

Diese selbe Rücksicht ist es, was heute noch mir Bedenken dagegen erweckt, eine in diesem Jahre sofort zu veranstaltende Wiederholung der Bühnenfestspiele öffentlich anzukündigen, und zu ihrem Besuche durch Anbietung von Eintrittskarten zu einem gewissen Preise einzuladen, obwohl meine geschäftskundigen Freunde der Meinung sind, die Plätze würden bei dem jetzt möglich gewordenen, sehr ermäßigten Preise, leicht und schnell bis in die weiteste Ferne zu verkaufen sein.

Um mich über diesen meinen Widerstand zu erklären, verweise ich auf den Wortlaut meiner zuerst erlassenen „Aufforderung an die Freunde meiner Kunst". Nachdem ich dort den Charakter meiner Unternehmung näher bezeichnet, sprach ich für die Mittel zur Erreichung meines Zweckes lediglich die Freunde meiner Kunst und Solche an, welche sich zu willigen Förderern der Tendenz meiner Unternehmung berufen fühlen würden. Ward mir nun auch die Genugthuung zu Theil, wirklich nur durch eine in dem angesprochenen Sinne sich bewährende Theilnahme zunächst die Mittel zur Inangriffnahme, sowie zur ersten weiteren Fortführung meiner Unternehmung mir zugewiesen zu sehen, so fand ich mich, nach eingetretenen erschwerenden Umständen, endlich doch genöthigt, an die Neugierde des Publikums allgemeinhin mich zu wenden, indem Eintrittskarten zum Verkaufe ausgeboten werden mußten. Hierdurch geriethen mein Werk, sowie die seiner Ausführung im uneigennützigsten Sinne ihre Kräfte widmenden Künstler, in diejenige falsche Stellung zur Öffentlichkeit, in welcher beide gleichmäßig zu leiden hatten.

Es entsprang daraus das Misverständniß, als dränge ich mein Werk und den Styl seiner Ausführung dem Opernpublikum im Allgemeinen gewaltsam auf; wogegen meine Ansicht, wie ich dieß entschieden erklärt hatte, deutlich die einzige Annahme aussprach, nur den Wollenden und Fördernden das Gegebene darzubieten.

Ich glaube daher jetzt mit Strenge zu meiner ursprünglichen Tendenz mich zurückwenden zu müssen, da ich unmöglich die eigentlichen und wahren Förderer meiner Unternehmung fernerhin in die beschwerlichsten Lagen Denjenigen gegenüber versetzen darf, welche die Absicht, mein Werk und seinen Einfluß zu stören, ihnen zur Seite führt. Wie meinem Publikum, bin ich dieß nicht minder meinen Künstlern schuldig, welche ich durch die Tendenz ihrer Leistungen, sowie des ganzen Verhältnisses zu dem Publikum, willig in eine Sphäre des öffentlichen Kunstverkehrs zog, in welcher sie den Misbräuchen unserer gewöhnlichen Opernaufführungen überhoben sein sollten. Noch sind wir aber erst in der Ausbildung des neuen Styles begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beseitigen, und Unvollkommenheiten, wie sie einer so jungen und dabei so ungemein komplizirten Unternehmung nothwendig anhaften mußten, auszugleichen. Diese, wie ich hoffe, für die deutsche theatralische Kunst bedeutungsvollen Übungen dürfen nicht vor solchen angestellt werden, welche ihnen mit feindseliger Unverständigkeit zusehen; sondern, wir müssen wissen, daß wir mit Gleicheswollenden und Gleichesfördernden uns in Gemeinsamkeit befinden, um so in richtiger Wechselbeziehung die einzig wirksame Hochschule für dramatisch-musikalische Darstellung zu bilden, welche man andererseits in verschiedener Weise, aber immer erfolglos, zu gründen versucht hat.

Meine hierauf bezügliche Tendenz haben diejenigen Männer von Anfang an richtig verstanden, welche in Folge meiner ersten Aufforderung sofort zur Bildung von Vereinen zur Förderung derselben schritten. Konnten diese Vereine, da sie nicht eben den vermögendsten Theil des Publikums in sich schlossen, die materielle Unterstützung des Unternehmens, so wenig sie an sich gering zu schätzen war, dennoch nicht bis zur Erreichung des letzten Zieles steigern, so bildeten sie hiergegen, vermöge der deutlich ausgesprochenen Tendenz ihrer Verbindung, die mora-

lische Grundlage der ganzen Unternehmung. An diese bisher wirksamen Vereine wende ich mich daher jetzt mit dem Wunsche, durch sie an die weiteren Freunde meiner Kunst die Aufforderung zur Bildung eines

Patronat-Vereines

zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth

erlassen zu sehen. Mit dem Namen, welchen ich diesem Vereine gebe, bezeichne ich die ganze von ihm gewünschte Wirksamkeit; diese wird nicht mehr, wie die bisherige Theilnahme meiner Patrone, sich auf die Begründung der ganzen Unternehmung durch Erbauung eines Festspielhauses und die Beschaffung der scenischen Einrichtung desselben, sondern auf die zu gewährleistende alljährliche Wiederholung, Fortsetzung und Erweiterung, in dem anderen Ortes genau von mir bezeichneten Sinne, zu erstrecken haben. Einem näher zu verabredenden Plane gemäß würde dieser Verein zu jeder der drei alljährlichen Aufführungen tausend Zuschauerplätze für je hundert Mark zu besetzen haben, und es würde ein solcher Platz nur einem, den Statuten desselben gemäß aufgenommenen, Mitgliede des Vereins überlassen werden. Da, des Weiteren, aber von je es in meiner Absicht gelegen hat, eine größere Anzahl von Freiplätzen, an Unbemittelte, namentlich Jüngere, Strebsame und Bildungslustige zugewiesen zu sehen, andererseits aber gerade diese Zuweisung, schon wegen der Auswahl der Würdigen, mit großen Schwierigkeiten verbunden war, so dürfte, meines Erachtens, an diesem Punkte sehr schicklich und würdig der Weg zu einer Verbindung mit den obersten Reichsbehörden selbst aufzufinden sein.

Schon in meinen frühesten Ankündigungen habe ich die endlich zu gewinnende Theilnahme der Reichsbehörden als den lohnenden Erfolg bezeichnet, den ich erwartete und anspräche, sobald es mir gelungen sein würde, durch die ersten Vorführungen meines Werkes den besonderen Charakter meiner künstlerischen Tendenz und der auf sie begründeten Unternehmung in ein klares Licht zu setzen. Darf ich nun hoffen, daß nicht nur Franzosen, Engländer und Amerikaner, welche die richtige Erkenntniß der Bedeutung meiner Wirksamkeit bestimmt und deut-

lich ausgesprochen haben, sondern auch einsichtsvolle Männer der deutschen Nation zu einer gleichen Würdigung derselben sich entschließen konnten, so würde ich nun jenen Erfolg in Wahrheit anzusprechen mir gestatten, und dem zu Folge es gern dem von mir gemeinten allgemeinen Patronat-Vereine übergeben wissen, mit dem Gesuche um eine reichliche Unterstützung der jährlichen Bühnenfestspiele sich an den Reichstag zu wenden. Diese Dotation hätte sich, um erfolgreich zu sein, auf jährlich hunderttausend Mark zu belaufen, mit welcher Summe die entsprechende Anzahl von Zuschauerplätzen aufgekauft wären, welche als Freiplätze von Reichswegen an die solcher Auszeichnung Würdigen zu vergeben sein würden. Durch diese eine Maaßregel würde auch am Zweckmäßigsten die Idee einer Nationalisirung der ganzen Unternehmung, zum großen Ruhme derselben, verwirklicht werden, und somit zum ersten Male einem theatralischen Institute der Stempel einer nationalen Bedeutung auch im Bezug auf seine Verwaltung aufgedrückt sein. Denn hierdurch gewännen die obersten Reichsbehörden ein Interesse an der ernstlichen Wahrung des, von mir genugsam bezeichneten, ursprünglichen Charakters dieser, von allen sonst bestehenden durchaus sich unterscheidenden, Theateranstalt, da es ihnen daran gelegen sein muß, die innere Verwaltung derselben, von jeder Spekulation auf Geldgewinn frei, und einzig dem Zwecke der Pflege der vorgezeichneten künstlerischen Tendenz erhalten zu wissen. —

Zu weit würde es an diesem Orte führen, diese zukünftige Verwaltung bereits durch Vorschläge in Erwägung zu stellen, zumal da alles hierauf Bezügliche von Denjenigen, denen es nur an der Sache selbst, nicht aber an einem äußeren Vortheile liegt, schnell und leicht zu ordnen sein wird. Deßhalb möge, meinem ernstlichen Wunsche gemäß, vielleicht durch eine Versammlung von Delegirten der Vereine, nur alsbald der erste Schritt geschehen, zu welchem ich durch diese Mittheilung zu allernächst die geehrten Vorstände der bisher bestehenden Wagner-Vereine veranlaßt haben wollte.

Bayreuth, 1. Januar 1877.

2.

Entwurf

veröffentlicht mit den

Statuten des Patronatvereines.

Ich erkläre mich bereit, mit der Unterstützung der mir nöthigen Hilfs-Lehrkräfte, im Laufe der hierfür erforderlichen Jahre, diejenigen Übungen und Ausführungen zu leiten, welche ich für unerläßlich halte, um nicht nur ein Personale für die Darstellung meiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Styles verständnißvoll zu befähigen.

Die hierzu nöthigen Übungen, denen ich wöchentlich mindestens dreimal persönlich beizuwohnen gedenke, sollen mit dem 1. Januar des nächsten Jahres 1878 ihren Anfang nehmen, und lade ich zur Theilnahme an denselben solche Sänger, Sängerinnen und Musiker im Allgemeinen ein, welche entweder die bestehenden Musikschulen vollständig absolvirt haben, oder doch mit diesen auf der gleichen Ausbildung der musikalischen Technik stehen. Die mindeste Verpflichtung bindet die Theilnehmer an den Übungen, vom 1. Januar bis 30. September des Übungsjahres sich in Bayreuth aufzuhalten.

1878.

Unter der Anleitung eines spezifischen Gesangslehrers sollen von Sängern und Sängerinnen alle guten dramatischen Werke vorzüglich deutscher Meister, nach meinen besonderen Angaben hierfür, eingeübt und zum Vortrag gebracht werden, wobei die Ausbildung der Stimme als vollendet vorausgesetzt wird, die hierfür bezüglichen Übungen demnach nicht mehr in Betracht gezogen werden, sondern einzig die Richtigkeit der geistigen Auffassung, sowie der höhere Vortrag selbst zur Geltung gelangen sollen. Mit diesen Übungen treten zugleich diejenigen Musiker in Verbindung, welche entweder das zu Erlernende zu ihrer allgemeinen musikalischen Bildung sich aneignen, oder auch vollständig zu Dirigenten dramatischer Aufführungen sich ausbilden wollen. Hierzu ist fertiges Klavierspiel

unerläßlich, da die Übungen zunächst nur bei Klavierbegleitung stattfinden. Abseits ihrer Assistenz bei den Gesangsübungen sollen die des Klavierspiels mächtigen Musiker jedoch auch die großen Instrumentalwerke unserer deutschen Meister, zumal Beethoven's, unter meiner Anleitung für das Verständniß derselben im Betreff des richtigen Vortrages und des Zeitmaaßes, als Vorübung für die Direction von Orchesteraufführungen selbst, für das Erste nach Klavierauszügen studiren.

Dem Erfolge der von mir zu erwartenden Anmeldungen wird es überlassen bleiben, ob auch, von unseren Musikschulen absolvirte, Orchester-Instrumental-Musiker in genügender Anzahl und Mannigfaltigkeit sich einfinden, um durch sie ein vollständiges Orchester zu bilden, welches im dritten Quartale des Jahres, also vom 1. Juli bis 30. September, unsere klassische Instrumentalmusik unter meiner Anleitung durchspielen, aber auch die Vortragsübungen der Sänger dramatischer Musikstücke begleiten, und hiermit zugleich im höheren Opernstyl für das Accompagnement sich ausbilden würden. Sollten sich nicht junge Musiker in genügender Anzahl und erforderlich mannigfaltiger Spezialität vereinigen, so würden die Lücken durch Mitglieder einer fürstlichen Musikkapelle, welche sich für diese Zeit in Urlaub befinden, ausgefüllt, und ein ausreichend starkes Orchester somit hergestellt werden, dessen Übungen im Laufe dreier Sommermonate zum Theil bereits als öffentliche Aufführungen zu verwerthen sein würden. Jedenfalls sollen schon im zweiten Quartale, also vom 1. April bis 30. Juni Übungen im Saitenquartett-Spiele statt finden, und hierbei der richtige Vortrag unserer klassischen Quartett-Werke festgestellt werden.

Unter meiner Anleitung sollen alle Übungen in den angegebenen verschiedenen Zweigen durch Vorträge verbunden werden, in welchen die kulturhistorisch-ästhetische Tendenz jener Übungen, insofern sie auf einen bisher noch nicht, oder nicht erfolgreich gepflegten deutschen Styl abzielt, zur gegenseitigen sicheren Aufklärung hierüber abgehandelt werden soll.

Das zweite Übungsjahr

1879

soll (wiederum vom 1. Januar ab bis 30. September) in gleicher Weise zu Studien verwendet werden, welche nun aber be-

reits auf meine eigenen dramatischen Werke und deren Vortrag im Besonderen sich beziehen sollen, und es werden den Übungen und Ausführungen mit Orchester, im Sommerquartale, bereits größere Theile meiner früheren Opern zu Grunde gelegt werden.

Das dritte Jahr

1880

(wiederum mit dem 1. Januar beginnend) soll dann im Sommerquartale zu vollständigen scenischen Aufführungen mehrerer meiner früheren Werke (womöglich „fliegender Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin") befähigen, welchen Aufführungen sich, unter den gleichen Vorgängen, im vierten Jahre

1881

noch „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger" anschließen würden. Das fünfte Jahr

1882

soll dann in gleicher Weise den „Ring des Nibelungen" zu Tage fördern. Im sechsten Jahre

1883

soll endlich die ganze Reihe meiner dramatischen Werke mit der ersten Aufführung des „Parsifal" beschlossen werden. —

(Ob alle, mit dem 1. Januar 1878 eintretenden Sänger und Musiker, bis zum Schluß des sechsten Jahres den Übungen und Ausführungen der Bayreuther Schule würden angehören können, steht wohl nur in seltenen Fällen zu vermuthen; jedenfalls dürfte aber wohl der Stamm derjenigen erhalten bleiben, welche zu den schließlichen Aufführungen sich als befähigt und auswählbar erweisen, und um welche sich dann die stete Erneuerung der Schule bilden würde, der sie nun auch als Lehrende und Vorbildgebende zu erhalten wären.)

Bayreuth, 15. September 1877.

3.

Zur Einführung.

(Bayreuther Blätter, Erstes Stück.)

Wiederholt bin ich vor meinen Freunden als Schriftsteller erschienen, noch nicht aber an der Spitze einer Zeitschrift. Gab zu dem Ersteren mir der Drang der Umstände die Veranlassung, so hat auch den letzteren Entschluß mehr der Zufall als ernstere Erwägung hervorgerufen: durch seine Ausführung soll vorläufig die Verbindung, welche die Freunde meiner Kunst zum Zwecke der Förderung der praktischen Tendenzen derselben vereinigt in möglichst ersprießlicher Weise erhalten und sinnvoll befestigt werden.

Ich kann, als den betreffenden Vereinen wohlbekannt, die letzte Veranlassung zur Herausgabe dieser „Bayreuther Blätter" übergehen; wogegen ich auf meine Eröffnungen vom 15. September des verflossenen Jahres mich zu beziehen habe, um für jetzt zu bestätigen, daß von dem, dort in weit ausgedehntem Plane vorgelegten Entwurfe, nur die Herstellung eben dieser Blätter zunächst als ausführbar sich bewährt hat.

Die Wunder unserer Zeit produziren sich auf einem anderen Gebiete als dem der deutschen Kunst und deren Förderung durch die Macht. Ein Wunder unerhörtester Art wäre es aber gewesen, wenn mein vorgelegter Plan zur Ausbildung einer vollkommen tüchtigen musikalisch-dramatischen Künstlergenossenschaft, welche die andauernde Pflege eines uns Deutschen durchaus eigenthümlichen Kunststyles gewährleisten sollte, sofort allseitig, oder wenigstens am rechten Orte, begriffen, und seine Ausführung ergiebig gefördert worden wäre. Wer die schweren Mühen kennt, mit welchen ich das bisher von mir Erreichte zu Stande brachte, weiß, daß ich gewöhnt bin, ohne deutsch-staatliche Kulturwunder mir zu helfen; wogegen ich getrosten Herzens an der warmen Theilnahme verständiger, wenn auch machtloser Freunde mich zu genügen gelernt habe, und nun einem Reichskultur-Ministerium gern es überlasse, in den Provinzial-Hauptstädten der norddeutschen Hauptmonarchie Filialanstalten der

wunderlichen Berliner Musik-Hochschule einzurichten. Dieses Letztere ist nämlich, wie ich vernehme, in Wahrheit der einzige auffällige Erfolg der Veröffentlichung jenes meines Planes gewesen. Mich durfte es dagegen befriedigen, daß sich, namentlich in den kleineren Städten, die Zahl der Vertreter meiner Tendenzen vergrößerte, und diese Freunde, wenn auch nur mit den ihnen zu Gebote stehenden, geringeren Privatmitteln, zu einem weit verzweigten Vereine sich verbanden, welchem ich mit Allem, was ich schaffe oder wirke, ferner einzig nur mich noch mitzutheilen gedenke.

Sollten nun diese Blätter ursprünglich dazu bestimmt sein, Mittheilungen aus der Schule an die außerhalb stehenden Vereinsmitglieder zu geben, so werden sie jetzt allerdings einem abstrakteren Zwecke dienen müssen. Hiermit wird es uns so ergehen, wie es mir immer ergangen ist: während es mir stets nur auf ganz konkrete Kunstleistungen ankam, mußte ich mich lange Zeit hindurch mit der schriftstellerischen Feder theoretisch zu erklären suchen. Schon hatte ich mich wohl gehütet, den Gegenstand meines Entwurfes mit dem Namen einer Schule zu benennen, — was, der Kürze und gemeinen Verständlichkeit wegen, nur in den Anzeigen unseres Verwaltungsrathes so geschah. Dagegen hatte ich, sehr vorsichtig, nur von „Übungen und Ausführungen unter meiner Anleitung“ gesprochen. Mir war es aufgegangen, daß, wer gegenwärtig in Deutschland von einer „Schule“ der dramatisch-musikalischen Kunst spricht, nicht weiß, was er sagt, wer aber gar eine solche gründet und einrichtet, sie dirigirt und zur Belehrung durch dieselbe auffordert, nicht weiß, was er thut. Ich frage alle Direktoren sogenannter „Hochschulen“, also solcher Schulen, in welchen nicht lediglich instrumentale Technik, oder Harmonie und Kontrapunkt gelehrt werden soll, von wem denn sie, und die von ihnen angestellten Lehrer jenes Höhere erlernt haben, was sie ihr Institut mit jenem großen Namen zu belegen berechtigt? Wo ist die Schule, welche sie belehrt hat? Etwa in unseren Theatern und Konzerten, diesen privilegirten Anstalten für Mishandlung und Verwahrlosung unserer Sänger und, namentlich, Musiker? Woher haben diese Herren etwa nur das richtige Tempo irgend eines klassischen Musikstückes, welches sie aufführen, kennen gelernt? Wer zeigt ihnen dieses? Etwa die Tradition, während

für solche Werke es bei uns gar keine Tradition giebt? Wer lehrte ihnen den Vortrag Mozart's und Beethoven's, deren Werke wild, und jedenfalls ohne die Pflege ihrer Schöpfer, bei uns aufwuchsen? Mußte ich es nicht erleben, daß bereits achtzehn Jahre nach Weber's Tode, an dem Orte, wo dieser längere Jahre über ihre Aufführungen selbst dirigirt hatte, die Tempi seiner Opern dermaaßen gefälscht waren, daß des Meisters damals noch lebende Wittwe mein Gefühl hierüber erst durch die ihr verbliebene treue Erinnerung berichtigen konnte! — Auch ich war hierfür in keiner Schule: nur habe ich mir eine negative Belehrung über den richtigen Vortrag unserer großen Musikwerke dadurch angeeignet, daß ich der tiefen Verletzung Rechnung trug, welche mein Gefühl mit zunehmender Stärke erlitt, wenn ich unsere große Musik, gleichviel ob in Hochschulkonzerten oder auf dem militärischen Paradeplatz, aufgeführt hörte. Auf diese Belehrungen hin kam es mir aber noch keinesweges in den Sinn, eine „Schule" zu gründen, sondern eben „Übungen und Ausführungen" anzuleiten, durch welche ich selbst mit meinen jüngeren Freunden erst dazu gelangen wollte, über das rechte Zeitmaaß und den richtigen Vortrag unserer großen Musik uns zu verständigen, sowie durch diese Verständigung ein klares Bewußtsein zu begründen.

Meine Freunde ersehen, daß es mir auf einen durchaus lebenvoll praktischen Verkehr mit solchen ankam, welche aus diesem Verkehre selbst sich ihre Belehrung gewinnen sollten. In diesem Sinne können nun freilich diese „Blätter", zu denen wir für jetzt unsere Zuflucht nehmen müssen, nicht zur Belehrung verhelfen. Es bleibt uns also nur übrig, uns gegenseitig eben darüber zu belehren, welches die Gründe hiervon sind, und welcher Anstrengungen es bedürfen werde, um die Hindernisse einer edlen Ausbildung des deutschen Kunstvermögens auf dem von uns beschrittenen Gebiete siegreich zu überwinden. Die Ausführung meiner Bayreuther Bühnenfestspiele zeigte meiner Seits, daß ich die Förderung dieses Vermögens durch das lebendige Beispiel vor Augen hatte. Ich muß mich für das Erste damit begnügen, vielen Einzelnen hierdurch eben nur eine ernste Anregung gegeben zu haben. Das Angeregte, somit die empfangenen Eindrücke, Wahrnehmungen und hieraus entsprungenen Hoffnungen zu bestimmter Einsicht und festem Wollen zu erhe-

ben und zu kräftigen, mögen wir uns nun gemeinschaftlich angelegen sein lassen.

Deßhalb sollen diese „Blätter“ nur als Mittheilungen innerhalb des Vereines gelten. Die hierfür mit mir zunächst verbundenen Freunde werden sich nie an die außerhalb des Vereines stehenden Vertreter der öffentlichen Kunstmeinung wenden, oder auch nur den Anschein nehmen, als sprächen sie zu ihnen. Was jene vertreten, kennen wir: bedienen sie sich zu Zeiten eines wahren Wortes, so können wir sicher sein, daß es sich auf einen Irrthum gründet. Sollte hiervon etwas von uns beachtet werden, so wird dieß nie geschehen, um Jene, sondern um uns zu belehren; in welchem Sinne sie uns wiederum oft recht ersprießlich werden dürften.

Auch wird unser kleines Blatt in den Augen jener Großblättler sich recht verächtlich ausnehmen; hoffentlich beachten sie es gar nicht, und wenn sie es ein Winkelblatt nennen, so wird das zwar eine, in ihrem Sinne, unzutreffende Bezeichnung sein, da unsere Winkel sich über ganz Deutschland ausdehnen: immerhin dürften wir sie aber gerne annehmen, und dieß zwar um einer guten Vorbedeutung willen, welche diese geahnte, schmählich gemeinte Benennung mir eingiebt.

In Deutschland ist wahrhaftig nur der „Winkel“, nicht aber die große Hauptstadt produktiv gewesen. Was wäre uns je von den großen Marktplätzen, Ring- und Promenadenstraßen zugekommen, als der Zurückfluß des dort durch „Gestank und Thätigkeit“ verdorbenen einstigen Zuflusses der nationalen Produktion? Ein guter Geist waltete über unseren großen Dichtern und Denkern, als er sie aus diesen Großstädten Deutschlands verbannt hielt. Hier, wo sich Rohheit und Servilismus gegenseitig den Bissen des Amüsements aus dem Munde zerren, kann nur wiedergekäut, nicht aber hervorgebracht werden. Und nun gar eben unsere deutschen Großstädte, wie sie unsere nationale Schmach uns zum Ekel und Schrecken aufdecken! Wie muß es einem Franzosen, einem Engländer, ja einem Türken zu Muthe werden, wenn er solch eine deutsche Parlamentshauptstadt beschreitet, und hier überall, nur in schlechtester Kopie, eben sich wiederfindet, dagegen nicht einen Zug von deutscher Originalität antrifft? Und nun diese ausgebreitete Nichtswürdigkeit wiederum von einer „allgewaltigen“ Tagespresse, vor welcher

die Minister ihrer Seits bis in die Reichskanzelei hinein sich fürchten, zum Vortheil von Staatsschuldenaktionären um und umgewendet, gleichwie um dem nachzuspüren, ob der „Deutsche“ wirklich, wie es Moltke gelehrt hat, einen Schuß Pulver werth sei! —

Wahrlich, wer in diesen Hauptstädten nicht wiederum nur den „Winkel“ aufsucht, in welchem er etwa unbeachtet und nichts beachtend über die Lösung des Räthsels „was ist der Deutsche?“ ruhig nachzudenken vermag, der möge uns für würdig gelten, zum Ministerialrath ernannt und im Auftrage des Herrn Kultusministers gelegentlich auf das Arrangiren von hauptstädtischen Musikzuständen ausgeschickt zu werden.

Hiervon wissen wir Kleinstädter nun nichts. Allerdings entbehren wir kleine und große Operntheater; wir haben weder ein gut noch schlecht dirigirtes Orchester, höchstens ein Militärmusikcorps, welches in seinen Vorträgen uns damit bekannt macht, wie der Oberhofkapellmeister in der Residenz über Tempo und dergleichen Dinge gesinnt ist; und repräsentirt sind wir unter uns durch ein fast schon zu häufig erscheinendes „Tageblatt“. Aber in unserem Winkel fühlen wir uns ungenirt und hegen noch Originale. Da wir nichts von öffentlicher Kunst zu schmecken bekommen, haben wir auch keinen verdorbenen Geschmack. — Da wir für uns allein in dem großen Vaterlande nicht viel bedeuten, pflegen wir aber die gute altdeutsche Gewohnheit der periodischen bundesschaftlichen Vereinigungen; und siehe da, wenn wir so als Schützen, Turner oder Sänger aus allen „Winkeln“ zusammenkommen, steht plötzlich der eigentliche „Deutsche“ da, wie er eben ist, und wie aus ihm zu Zeiten schon so manches Tüchtige gemacht worden ist.

So wurde mir denn aus diesen „Winkeln“ des deutschen Vaterlandes am kräftigsten und ermuthigendsten auch für mein Werk zugesprochen, während in den großen Markt- und Hauptstädten zumeist nur Spaß damit getrieben worden ist. Und dieß dünkt mich ein schönes Zeugniß für die Güte meiner Sache, von welcher ich immer deutlicher erkenne, daß sie nur auf einem von unserem großen Weltverkehre und den ihn vertretenden öffentlichen Mächten gänzlich abliegenden Boden gedeihen können werde. Was keine dieser Mächte fördern will und kann, dürfte sehr wohl durch die Vereinigung solcher Kräfte ermöglicht werden, welche einzeln machtlos, verbunden aber dasjenige

in das Leben führen können, von dessen Tüchtigkeit und Adel die Wenigsten nur noch eine Ahnung haben.

Von Jenen da außen erbitte ich mir daher nur Nichtbeachtung! Nichts Anderes. Wenn sie durch Aufführungen meiner Werke in ihren großen Städten geärgert werden, so mögen sie dagegen versichert sein, daß dieß nicht zu meinem Vergnügen geschieht. —

Somit verbleibe es für jetzt, bis unsere Kräfte wachsen, bei diesen bescheidenen Blättern. Für immer sage ich meine Betheiligung an ihnen zu. Nur werden meine Freunde es begreifen, daß, nachdem ich bereits in neun gedruckten Bänden zu ihnen gesprochen, ich jetzt nicht viel Neues mehr zu sagen habe, dagegen es mir sehr erwünscht sein muß; wenn nun diese Freunde selbst sich darüber aufklären und belehren, was von dem allen zu halten, und wie es, namentlich auch durch neue Anwendungen, weiter zu entwickeln sei. Ich werde hierbei wahrscheinlich sehr oft in dritter Person angeführt werden müssen, was es an sich schon etwas bedenklich macht, daß ich mich häufig in erster Person dazwischen zeigen sollte.

So werde mir denn durch jede Nachsicht die friedliche Muße für die völlige musikalische Ausführung meines „Parsifal" gegönnt, welchen ich, unter so freundlichen Umständen, jedenfalls zu einer ersten Aufführung in unserem Bühnenfesthause zu Bayreuth im Sommer 1880 bereit zu stellen verspreche. Diese Aufführung soll dann unter ähnlichen Umständen, wie die erste vom „Ring der Nibelungen", vor sich gehen, — nur dießmal unfehlbar ganz —

unter uns!

4.

Ein Wort zur Einführung

der Arbeit Hans von Wolzogen's „Über Verrottung und Errettung der deutschen Sprache".

Den vortrefflichen Freund, der sich der Redaktion dieser Blätter unterzog, bestimmte ich dazu, die vorliegende größere Arbeit,

von ihrer Veröffentlichung als ganzes Buch, mit möglichst gedrängter Aufeinanderfolge im einzelnen Absätzen bereits dem Leserkreise unseres Patronat-Vereines zur Kenntniß zu bringen. Welches die Schicksale eines Buches aus meiner oder meiner Freunde Federn auf unserem öffentlichen Litteraturmarkte sein können, vermögen wir nicht genau zu erwägen; von meinen wichtigsten Abhandlungen weiß ich, daß sie meist nur von Denen durchblättert worden sind, welche sie herunter zu reißen beauftragt waren. Den Mitgliedern unseres Vereines möchte ich nun aber wohl zumuthen, mit der Angelegenheit, welche uns vereinigt, es ernst zu nehmen. Wer mit seinem Hinzutritt zu demselben eben nur vermeinen sollte, sich eine Entree zur ersten Aufführung einer neuen Oper von mir zugesichert zu haben, dürfte es allerdings für eine harte Zumuthung halten, den strengen Erörterungen meiner Freunde über die Tendenz, welche wir auch mit jener erwarteten Aufführung im Auge haben, aufmerksam zu folgen. Daß es mir aber gerade an dieser Aufmerksamkeit liegt, müssen unsere Patrone aus der Begründung dieser Blätter ersehen haben. Hierbei habe ich zu bedauern, daß es mir bisher noch nicht gelungen ist, ernstgesinnte Musiker zur Mitarbeit heran zu ziehen, da nicht nur die Mannigfaltigkeit der uns nöthig dünkenden Erörterungen, sondern auch der Charakter derselben durch ihre Betheiligung deutlicher sich bestimmt haben würde. Die Deutschen scheinen aber außerordentlich viel zu thun zu haben, während allerdings die Undeutschen immer Zeit haben, ihre Blätter mit kritischen Zoten zu beschmieren. So haben denn einstweilen diejenigen meiner Freunde, welche vorzüglich nur der weiteren Kultur-Tendenz meiner Bestrebungen ihre eingehende Aufmerksamkeit zuzuwenden sich berufen fühlen, das Feld unserer Mittheilungen fast einzig zu pflegen. Daß ich hierin ein Misgeschick ersähe, kann ich jedoch nicht sagen, da ich es vielmehr als ein solches betrachten mußte, bisher meine Kunst und meine Tendenzen meistens nur von impotenten Musikern beurtheilt zu wissen. Machte sich endlich auch der Litterat hierzu auf, so durfte uns dieß hiergegen schon als ein gutes Zeichen gelten, denn jetzt war offen mit den allergefährlichsten Gegnern zu verkehren, weil diese, mehr als jene verkommenen Musiker, wissen, um was es sich handelt, und die Frage demnach auf ein Gebiet übertrat, auf welchem nun der volle Ernst

derselben zum Austrag kommen soll. Auf diesem Gebiete nun, dünkt mich, ist bisher kein so fest und sicher vorschreitender Schritt gethan worden, als wie mit der vorliegenden größeren Abhandlung meines Freundes. Mögen Alle, die sich von mir mehr als eine Extra-Opern-Aufführung erwarten, meiner Ansicht von der Wichtigkeit dieser bedeutenden Arbeit beistimmen können, denn dieser Wunsch gab es mir ein, meinen Freund zur Mittheilung in diesen Blättern zu veranlassen.

5.

Erklärung an die Mitglieder des Patronatvereines.

Ich glaube den Mitgliedern unseres Vereines, welche meine Darstellungen unserer Lage verfolgt haben, keine durchaus unerwartete Mittheilung zu machen, wenn ich ihnen heute melde, daß die Aufführung des „Parsifal“ im Jahre 1880 noch nicht stattfinden kann. Doch halte ich mich für verpflichtet, diese Erklärung ausdrücklich zu geben, sowohl um Misverständnisse zu vermeiden, als auch um denjenigen Mitgliedern, welche nur in der Erwartung dieser für das nächste Jahr projektirten Aufführung, nicht aber aus Übereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz desselben dem Vereine sich zugesellt haben, den Austritt, mit dem Anrechte der Zurückerstattung der bisher gelieferten Beiträge, zu ermöglichen.

Der Vermehrung und Erkräftigung unseres Vereines bleibt es dagegen vorbehalten, mich zu ermächtigen, mit der Bestimmung des Zeitpunktes jener Aufführung zugleich auch die Begründung des auf periodische Wiederholung von Bühnenfestspielen abgesehenen Unternehmens zur Kenntniß zu bringen.

Bayreuth, 15. Juli 1879.

6.

Zur Einführung in das Jahr 1880.

Eigentlich sollte ich beim Eintritt in dieses neue Jahr mit einiger Verlegenheit mich vor meinen Freunden vernehmen lassen. Unter diesen wird es Viele geben, welche die Verzögerung eines neuen Bühnenfestspieles in Bayreuth mir zur Schuld geben dürften; nur sehr Wenige haben sich jedoch durch ihren Austritt aus unserem Verein offen als Getäuschte bekannt. Dem Ernste unserer Vereinigung ist die durch jene nothwendige Verzögerung herbeigeführte Entscheidung jedenfalls förderlich gewesen. Über die Gesinnung der jetzt noch Hinzugetretenen — und dieser sind nicht wenige — dürfen wir fortan nicht mehr im Zweifel sein. Da ich heute somit nur an Gleichgesinnte mich wenden zu können glaube, wäre mir denn auch die Verlegenheit benommen, in welche mich eine Nöthigung zu umständlicheren Auseinandersetzungen und Erklärungen leicht gebracht haben müßte. Sind wir demnach einverstanden, ein Bühnenfestspiel nicht eher wieder stattfinden zu lassen, als bis periodische Wiederholungen solcher Feste überhaupt uns zugesichert sind, so haben wir glücklicher Weise jetzt auch nur unsere höheren Zwecke in das Auge zu fassen, und um über diese uns vollkommen klar zu werden, möchten wir vielleicht gerade so langer Zeit bedürfen, als die Herbeischaffung der Mittel kosten wird.

In der That scheint unseren heutigen öffentlichen Zuständen nichts ferner zu liegen, als die Begründung einer Kunstinstitution, deren Nutzen nicht allein, sondern deren ganzer Sinn von äußerst Wenigen erst verstanden wird. Wohl glaube ich nicht es daran fehlen gelassen zu haben, über Beides deutlich mich kund zu geben: wer hat es aber noch beachtet? Ein einflußreiches Mitglied des deutschen Reichstages versicherte mich, weder er noch irgend einer seiner Kollegen habe die geringste Vorstellung von dem, was ich wolle. Und doch darf ich für die Förderung meiner Ideen nur Solche in das Auge fassen, die überhaupt von unserer Kunst gar nichts wissen, sondern etwa der Politik, dem Handel und Wandel sich zugewendet erhalten; denn hier kann einem redlichen Kopfe einmal ein Licht aufgehen,

während ich unter den Interessenten an unserer heutigen Kunst solch einen Kopf vergebens suchen zu dürfen glaube. Hier wird mit Hartnäckigkeit daran fest gehalten, daß die Kunst ein Métier sei, welches seinen Mann oder seine Frau zu ernähren habe; der allerhöchst gestellte Hoftheater-Intendant kommt hierüber nicht hinaus, und somit fällt es auch dem Staate nicht ein, sich in Dinge zu mischen, welche mit der Regelung der Gewerbeordnung für abgemacht gelten. Da hält man es mit Fra Diavolo: „es lebe die Kunst, und vor allem die Künstlerinnen", und läßt die Patti kommen.

Gestehen wir, in unserer Kunst unseren allergrößten Feind vor uns zu haben, und daß wir am Ende doch immer besser thun, lieber unsere Politiker und Kulturbesorger im Allgemeinen in das Auge zu fassen, wobei wir vor dem Betreten mühevoller Umwege, um ihnen beizukommen, allerdings nicht zurückschrecken dürfen. Wohl fürchte ich, daß diese uns sehr weit abführen und viel Zeit kosten werden. An Milliarden-Üppigkeit ist im deutschen Reiche ja nicht mehr zu denken; selbst für neue gewonnene Schlachten hätten wir jetzt keine Dotationen mehr zur Hand, um wie viel weniger für Kultur-Angelegenheiten, da wir ja selbst nicht mehr Schullehrer genügend bezahlen können, trotzdem man doch neuerdings findet, daß diese dem Volke zur Bewahrung vor Umsturzgedanken recht nöthig wären. Wo erfrorene Handwerker auf den Straßen aufgefunden werden, sollte eigentlich selbst von der Kunst, die andererseits gegen gute Hononare sich mitten unter uns ganz behaglich fühlt, nicht die Rede sein dürfen, wie viel weniger nun von derjenigen, die wir im Sinne haben und die gar nichts einbringt, sondern nur kostet. Doch trotz des Hungers, des Elendes und der Noth wird immer noch viel Bilder gemalt und unglaublich viel Buch gedruckt, so daß es an Heizungs-Material gar nicht zu fehlen, sondern dieses nur am unrechten Orte, an Zimmerwänden und auf Büchertischen, verbraucht zu werden scheint. Daß „im Staate Dänemark etwas faul" sei, hat eine große Autorität für sich: dennoch finde ich für diese Behauptung das Lokal zu enge gegriffen. Von dem faulen Futter, daß wir ihnen überlassen, bekommen vorzüglich die deutschen Schweine ihre Trichinen, was auf einen ärmlichen Zustand bei uns schließen läßt: unser Publikum dürfte für seine Sicherung bald durchaus zur militärischen Erbswurst

übergehen. Unser mit Acker und Ackergeräth an den Juden verpfändeter Bauer soll wirklich erst mit dem Eintritt in den Militärdienst zu gedeihlicher Nahrung und erträglichem Aussehen gelangen; vielleicht thun wir gut, mit Sack und Pack, Weib und Kind, Kunst und Wissenschaft, sowie allem sonst Erdenklichen in die Armee einzutreten; so retten wir am Ende noch Etwas vor dem Juden, an den wir leider Hopfen und Malz bereits verloren haben.

Alles überlegt, dünkte mich der Zeitpunkt übel gewählt, wollten meine Freunde jetzt vom „Reiche“ etwas für die Bayreuther Idee verlangen. Einzig dürfte es sich dagegen wiederum fragen, ob der günstige Zeitpunkt je zu erwarten sei. Wohl giebt es Viele, welche die gegenwärtigen Kalamitäten allerdings für nur vorübergehend halten, ja sogar Manche, welche sie geradeswegs leugnen; denn Hunger und Elend werde es doch immer geben, aber trotzdem stets noch frischen Muth zu guten Geschäften zu haben, bezeuge eine unversiegbare Kraft, an welche man sich halten müsse und sie durchaus nicht als Niederträchtigkeit ansehen lassen dürfe.

Der zuvor schon erwähnte Buchhandel scheint dieß bekräftigen zu wollen: so schön, so zierlich, auf so herrlichem Papier und mit so prächtigen Kupferstichen haben die Deutschen noch nie Bücher gedruckt; und für jedes Publikum ist da gesorgt, selbst die kleinen Juden bekommen ihr Christgeschenk mit hoffnungsvollen Sprüchen aus dem Talmud, und Nihilisten jeder Art werden für sechs Mark mit philologischen Nachgeburten begabt: nur die Hungerer und Frierer sind dießmal noch vergessen. Ich wurde angegangen, einen Klavierauszug des „Parsifal“ doch auch für den Weihnachtstisch meiner Freunde mit zu besorgen. Dieses habe ich nun abgeschlagen: — mögen meine Freunde es mir nicht verargen. Aber, ehe ich mein letztes Werk von mir gebe, will ich noch einmal zu hoffen gelernt haben, — was mir jetzt unmöglich ist. Hiermit will ich Niemand drängen mir etwa Hoffnung zu machen, wie man dieß vielleicht durch Auffindung zukunftskunstsinniger „Peabody's“ erreichen zu können vermeinen möchte. Von den ungeheuren Legaten solch eines Menschen-Wohlthäters ist einmal die Rede: von den Wohlthaten erfährt man dann aber nichts. Wenn uns heute ein neuer amerikanischer Krösus, oder ein mesopotamischer Krassus

Millionen vermachte, sicher würden diese unter Kuratel des Reiches gestellt, und auf meinem Grabe würde bald Ballet getanzt werden.

Dagegen dürfte sich eine andere Hoffnung einmal wieder neu in mir beleben, sobald ich innig gewahr würde, daß sie auch in Anderen lebe. Sie kommt nicht von Außen. Die Männer der Wissenschaft machen sich weis, Kopernikus habe mit seinem Planetensystem den alten Kirchenglauben ruinirt, weil er ihm die Himmelswohnung für den lieben Gott fortgenommen. Wir dürfen dagegen finden, daß die Kirche durch diese Entdeckung sich nicht wesentlich in Verlegenheit gesetzt gefühlt hat: für sie und alle Gläubigen wohnt Gott immer noch im Himmel, oder etwa — wie Schiller singt — „über'm Sternenzelt“. Der Gott im Inneren der Menschenbrust, dessen unsere großen Mystiker über alles Dasein leuchtend so sicher sich bewußt wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht. Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden; doch haben unsere Professoren viel an ihm verdorben: sie schneiden jetzt Hunde auf, um im Rückenmark ihn uns nachzuweisen, wobei zu vermuthen ist, daß sie höchstens auf den Teufel treffen werden, der sie etwa gar beim Kragen packte. Doch Vieles erzeugte dieser unnahbar eigene Gott in uns, und, da er uns schwinden sollte, ließ er uns zu seinem ewigen Andenken die Musik zurück. Er lehrte uns arme Kimmerier wohl auch bauen, malen und dichten: dieß Alles hat der Teufel aber zu Buchhändlerei gemacht, und beschert es uns nun zum Weihnachtsfeste für den Büchertisch.

Aber unsere Musik soll er uns nicht so herrichten; denn sie ist noch der lebendige Gott in unserem Busen. Deßhalb wahren wir sie und wehren wir die entweihenden Hände von ihr ab. Sie soll uns keine „Litteratur“ werden; denn in ihr wollen wir selbst noch für das Leben hoffen.

Es ist eben mit der deutschen Musik etwas Eigenes, ja Göttliches. Sie macht ihre Geweiheten zu Märtyrern und lehret durch sie alle Heiden. Was ist allen sonstigen Kulturvölkern, seit dem Verkommen der Kirche, die Musik anders, als ein Akkompagnement zu Gesangs- oder Tanz-Virtuosität? Nur wir kennen die „Musik“ als Musik, und durch sie vermögen wir

alle Wiedergeburten und Neugeburten; dieß aber nur, wenn wir sie heilig halten. Könnten wir dagegen den Sinn für das Ächte in dieser einzigen Kunst verlieren, so hätten wir unser letztes Eigen verloren. Möge es daher unsere Freunde nicht beirren, wenn wir gerade auf dem Gebiete der Musik gegen Alles, was uns als unächt gelten muß, uns vollständig ohne Schonung zeigen. Es erweckt uns wahrlich keinen geringen Schmerz, den Verfall unseres Musikwesens so ganz ohne Beachtung vor sich gehen zu sehen; denn unsere letzte Religion löst sich in Gaukelei auf. Mögen Maler und Dichter ruhig für sich fortwuchern; sie stören wenigstens nicht, sobald man sie nicht sieht und liest: aber die Musik, — wer will sein Ohr vor ihr verschließen, wenn sie durch die dickesten Mauern zu uns dringt? Wo und wann aber wird nicht Musik bei uns gemacht? Kündigt den Weltuntergang an, und es wird ein großes Extra-Konzert dazu arrangirt! Gegen die Beschwerde der Nachbarn von physiologischen Operatorien, welche das jammervolle Geheul der dort gemarterten Hunde nicht ertragen konnten, wurde von Vivisektoren eingewendet, daß in der Nähe eines Musik-Konservatoriums es sich noch viel weniger aushalten ließe. In Stuttgart sollen über sechshundert Klavier-Lehrerinnen täglich unterrichtet werden: das zieht wieder sechstausend Klavierstunden in Privathäusern nach sich. Und nun der Konzertanstalten, der Musikakademien, Oratorienvereine, Kammer-Soireen und Matineen zu gedenken! Wer endlich komponirt für alle diese Musikmacher-Konventikel, und — wie einzig kann für sie komponirt werden? Wir ersehen es: nicht ein wahrhaftiges Wort sagt diese Musik. Und wir, die darauf hinhören, löschen uns so das letzte Licht aus, das uns der deutsche Gott zu seinem Wiederauffinden in uns nachleuchten ließ! —

Ich gab einmal, bei einem mir zu Ehren in Leipzig veranstalteten Festmahle, den freundlich mir Zuhörenden den Rath, zur Stärkung edler Vorsätze vor Allem der Enthaltung sich zu befleißigen. Ich wiederhole diesen Rath heute. Nur einem edlen Bedürfnisse kann das Weihevolle sich darbieten; nichts kann die schöne Erscheinung fördern, als die Stärkung der Sehnsucht nach ihr. Uns Deutschen ist durch unsere große Musik die Macht verliehen, weithin veredelnd zu wirken; nur muß die Macht mächtig sein, um die Leuchte zu entzünden, in deren

Lichte wir endlich wohl auch manchen Ausweg aus dem Elende erkennen, welches uns heute überall umschlossen hält.

Weihnachten 1879.

7.

Zur Mittheilung

an die geehrten Patrone der Bühnenfestspiele in Bayreuth.

Die Veranlassung zu der angekündigten Erneuerung der Bühnenfestspiele durch die Aufführung des „Parsifal" im Sommer des Jahres 1882, ist mir nicht sowohl durch den Vermögensstand des Patronates, als vielmehr aus der Erwägung der undenklichen Verzögerung entstanden, welcher diese Erneuerung ausgesetzt sein würde, sobald ich sie, und namentlich auch alljährliche Wiederholungen der Festspiele, von der Stärke jenes Vermögensstandes abhängig erhalten wollte. Sowohl um der bisher mir zugewendeten, meistens aufopferungsvollen Theilnahme meiner Freunde mich dankbar zu erweisen, als auch um die Möglichkeit mir zu wahren, noch während meines Lebens vollkommen stylgerechte Aufführungen meiner sämmtlichen Werke, mit der nöthigen Deutlichkeit und nachhaltigen Eindringlichkeit, vorzuführen, habe ich mich dazu entschlossen, zunächst meine neueste Arbeit ausschließlich und einzig für Aufführungen in dem Bühnenfestspielhause zu Bayreuth, und zwar in der Weise zu bestimmen, daß sie hier dem allgemeinen Publikum dargeboten sein sollen. Nachdem die bisherigen Patronatvereins-Mitglieder über die Erfüllung der ihnen zustehenden Rechte außer Zweifel gesetzt sein werden, sollen dann die Aufführungen während eines Monates — vermuthlich August — im eigentlichen Sinne öffentlich stattfinden und hiefür auf das ausgiebigste zuvor angekündigt werden, wobei dann darauf gerechnet wird, daß außerordentliche Einnahmen nicht nur die Kosten dieser erstjährigen Aufführungen vollkommen decken, sondern auch die Mittel zur Fortsetzung der Festspiele im darauffolgenden Jahre verschaffen werden, in welchem — wie überhaupt zukünftig —

nur in Bayreuth der „Parsifal“ zur Darstellung kommen soll. Von dem weiteren Erfolge der vorläufig auf dieses Werk beschränkten Festspiele möge dann der Gewinn der Mittel zur allmählichen Vorführung aller meiner Werke abhängig gemacht sein, und würde endlich einem treuen Patronate dieser Bühnenfestspiele es übergeben bleiben, auch über mein Leben hinaus den richtigen Geist der Aufführungen meiner Werke in dem Sinne ihres Autors den Freunden seiner Kunst zu erhalten.

Bayreuth, 1. Dezember 1880.

8.

Zur Einführung

der Arbeit des Grafen Gobineau

„Ein Urtheil über die jetzige Weltlage“.

Welche Bestimmung die „Bayreuther Blätter“ erhalten werden, sobald ihre nächste, der Mittheilungen, über das Werk des Patronat-Vereines, erfüllt ist, kann einzig von dem Grade der Theilnahme abhängen, welche ihren Lesern schon jetzt durch unser Beschreiten von zunächst abliegend erscheinenden, unserem Sinne jedoch als in drängender Nähe sich darstellenden Gebieten der Kultur und Zivilisation, erweckt werden könnte.

Wenn ich wahrhaftig berichtet worden bin, haben meine Gedanken über „Religion und Kunst“ bei unseren Lesern keine ungünstige Aufnahme gefunden. Da wir jedoch zunächst uns auf das Kunstgebiet stellen, und, nur von ihm ausgehend, eine Veranlassung, sowie eine Berechtigung dazu finden wollen, auch die weitesten Gebiete der Welt zu beleuchten, so dürfte es unseren Freunden allerdings am angemessensten, wohl auch angenehmsten, dünken, wenn wir immer zuerst die Kunst, oder ein besonderes Problem der Kunst, in den Vordergrund stellten. Nur ist es gerade mir aufgegangen, daß, wie ich für die richtige Darstellung meiner künstlerischen Arbeiten erst mit den beabsichtigten Bühnenfestspielen in dem hierfür besonders erfundenen

und ausgeführten Bühnenfestspiel-Hause in Bayreuth einen Boden zu gewinnen hatte, auch für die Kunst überhaupt, für ihre richtige Stellung in der Welt, erst ein neuer Boden gewonnen werden muß, welcher für das erste nicht der Kunst selbst, sondern eben der Welt, der sie zu innigem Verständnisse geboten werden soll, zu entnehmen sein kann. Hierfür hatten wir unsere Kulturzustände, unsere Zivilisation in Beurtheilung zu ziehen, wobei wir diesen immer das uns vorschwebende Ideal einer edlen Kunst gleichsam als Spiegel vorhielten, um sie in ihm reflektirt zu gewahren: dieser Spiegel mußte aber blind und leer bleiben, oder konnte unser Ideal nur mit grinsender Verzerrung zurückwerfen. So legen wir denn, wenn wir jetzt weiter gehen, den Spiegel für nächst beiseit, um nackt und offen der, andererseits uns so nah bedrückenden, Welt in das Auge zu sehen, und sagen wir uns dann ohne Scheu, offen und ehrlich, was wir von ihr halten.

Als der heilige Franziskus, nach schwerer Krankheit, zum ersten mal wieder vor den wundervollen Anblick der Gegend von Assisi geführt, befragt wurde, wie dieß ihm noch gefiele, antwortete der aus tiefer Entrückung vom Anblicke des Inneren der Welt sein Auge nun wieder auf ihre Erscheinung Richtende: „nicht mehr wie sonst.“ Den Grafen Gobineau, der aus fernen Wanderungen durch die Gebiete der Völker, müde und erkenntniß-belastet heimkehrte, frugen wir, was er vom jetzigen Zustande der Welt halte; seine Antwort theilen wir heute unseren Lesern mit. Auch er blickte in ein Inneres: er prüfte das Blut in den Adern der heutigen Menschheit, und mußte es unheilbar verdorben finden. Was seine Einsicht ihm zeigte, wird für eine Ansicht gehalten, die unseren fortschrittlichen Gelehrten nicht gefallen will. Wer des Grafen Gobineau großes Werk: „Über die Ungleichheit der menschlichen Racen“ kennt, wird sich wohl davon überzeugt haben müssen, daß es sich hier nicht um Irrthümer handelt, wie sie etwa den Erforschern des täglichen Fortschrittes der Menschheit täglich unterlaufen. Uns darf es dagegen willkommen sein, aus den in jenem Werke enthaltenen Darlegungen eines schärfest blickenden Ethnologen eine Erklärung dafür zu gewinnen, daß unsere wahrhaft großen Geister immer einsamer dastehen und — vielleicht in Folge hiervon — immer seltener werden; daß wir uns die größten Künstler und

Dichter einer Mitwelt gegenüber vorstellen können, welcher sie nichts zu sagen haben.

Fanden wir nun aber aus den Beweisführungen Schopenhauer's für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt heraus, so stünde vielleicht nicht minder zu hoffen, daß wir in dem Chaos von Impotenz und Unweisheit, welches unser neuer Freund uns aufdeckt, sobald wir es, gegen jedes Vorurtheil schonungslos, durchdringen, selbst einen Weiser auffänden, der uns aus dem Verfalle aufblicken ließe. Vielleicht wäre dieser Weiser nicht ein sichtbarer, wohl aber ein hörbarer, — etwa ein Seufzer des tiefsten Mitleides, wie wir ihn am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen, und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt.

Meine Freunde wissen, was ich von diesem hörbaren Seufzer ableite, und ahnen die Pfade, die sich mir öffnen. Nur aber auf dem Wege, den uns so unerschrockene Geister, wie der Verfasser des folgenden Aufsatzes, führen, dürfen wir hoffen, jene Pfade uns erdämmern zu sehen.

Diese hier vorliegende kürzere Arbeit soll uns allerdings nur einen, mehr vom politischen Standpunkt aufgefaßten Überblick über die heutige Weltlage geben; fast könnte sie dem mit den Ergebnissen der in dem zuvor genannten Hauptwerke des Verfassers enthaltenen Forschungen genau Bekannten nur als die vertraute Plauderei des hocherfahrenen und tiefeingeweihten Staatsmannes erscheinen, mit welcher er für jetzt die ebenfalls vertraulich an ihn gestellte Frage, was ihm das Ende unserer Welt-Verwickelungen dünke, entsprechend beantwortete. Immerhin dürfte sie unseren Freunden bereits den Aufschrecken erregen, dessen wir zur Aufrüttelung aus unserer optimistischen Vertrauensseligkeit sehr wohl bedürfen, um uns ernstlichst dahin umzusehen, von wo aus wir die zuvor von mir angedeuteten Pfade einzig aufzusuchen haben.

Was ist deutsch?

(1865. — 1878.)

Aus dem Jahre 1865 fand sich, bei einer neuerlichen Untersuchung meiner Papiere, in zerstückelten Absätzen das Manuskript vor, von welchem ich heute den größeren Theil, auf den Wunsch des mir für die Herausgabe der „Bayreuther Blätter" verbundenen jüngeren Freundes, der Veröffentlichung für unsere ferneren Freunde des Patronatvereines zu übergeben mich bestimmt habe.

War die hier vor mir stehende Frage: „was ist deutsch?" überhaupt so schwierig zu beantworten, daß ich meinen Aufsatz, als unvollendet, der Gesammtausgabe meiner Schriften noch nicht beizugeben mich getraute, so beschwerte mich neuerdings wiederum die Auswahl des Mitzutheilenden, da ich mehrere in diesen Aufsätzen behandelte Punkte bereits anderswo, namentlich in meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik", weiter ausgeführt und veröffentlicht hatte. Mögen hieraus Mängel des vorliegenden Aufsatzes erklärt werden. Jedenfalls habe ich aber dießmal die Reihe meiner damals niedergelegten Gedanken erst noch zu schließen, und es wird dieser Schluß, welchem ich nun, nach dreizehnjähriger neuer Erfahrung, allerdings eine besondere Färbung zu geben habe, demnach mein letztes Wort im Betreff des angeregten, so traurig ernsten Themas enthalten. —

Es hat mich oft bemüht, mir darüber recht klar zu werden, was eigentlich unter dem Begriffe „deutsch" zu fassen und zu verstehen sei.

Dem Patrioten ist es sehr geläufig, den Namen seines Volkes mit unbedingter Verehrung anzuführen; je mächtiger ein Volk ist, desto weniger scheint es jedoch darauf zu geben, seinen Namen mit dieser Ehrfurcht sich selbst zu nennen. Es kommt im öffentlichen Leben England's und Frankreich's bei Weitem seltener vor, daß man von „englischen" und „französischen Tugenden" spreche; wogegen die Deutschen sich fortwährend auf „deutsche Tiefe", „deutschen Ernst", „deutsche Treue" u. dergl. m. zu berufen pflegen. Leider ist es in sehr vielen Fällen offenbar geworden, daß diese Berufung nicht vollständig begründet war; wir würden aber dennoch wohl unrecht thun anzunehmen, daß es sich hier um gänzlich nur eingebildete Qualitäten handele, wenn auch Misbrauch mit der Berufung auf dieselben getrieben wird. Am besten ist es, wir untersuchen die Bedeutung dieser Eigenthümlichkeit der Deutschen auf geschichtlichem Wege.

Das Wort „deutsch" bezeichnet nach dem Ergebniß der neuesten und gründlichsten Forschungen nicht einen bestimmten Volksnamen: es giebt kein Volk in der Geschichte, welches sich den ursprünglichen Namen „Deutsche" beilegen könnte. Jakob Grimm hat dagegen nachgewiesen, daß „diutisk" oder „deutsch" nichts anderes bezeichnet als das, was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist. Es ward frühzeitig dem „wälsch" entgegengesetzt, worunter die germanischen Stämme das den gälisch-keltischen Stämmen Eigene begriffen. Das Wort „deutsch" findet sich in dem Zeitwort „deuten" wieder: „deutsch" ist demnach, was uns deutlich ist, somit das Vertraute, uns Gewohnte, von den Vätern Ererbte, unserem Boden Entsprossene. Auffallend ist nun, daß nur die Völker, welche diesseits des Rheines und der Alpen verblieben, sich mit dem Namen „Deutsche" zu bezeichnen begannen, als Gothen, Vandalen, Franken und Longobarden ihre Reiche im übrigen Europa gegründet hatten. Während der Name der Franken sich auf das ganze große eroberte gallische Land ausdehnte, die diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme aber sich als Sachsen, Bayern, Schwaben und Ostfranken konsolidirten,

kommt zum ersten Male bei Gelegenheit der Theilung des Reiches Karl's des Großen der Name „Deutschland" zum Vorschein, und zwar eben als Kollektivname für sämmtliche diesseits des Rheines zurückgebliebenen Stämme. Es sind damit also diejenigen Völker bezeichnet, welche, in ihren Ursitzen verbleibend, ihre Urmuttersprache fortredeten, während die in den ehemaligen romanischen Ländern herrschenden Stämme die Muttersprache aufgaben. An der Sprache und der Urheimath haftet daher der Begriff „deutsch", und es trat die Zeit ein, wo diese „Deutschen" des Vortheils der Treue gegen ihre Heimath und ihre Sprache sich bewußt werden konnten; denn aus dem Schooße dieser Heimath ging Jahrhunderte hindurch die unversiegliche Erneuerung und Erfrischung der bald in Verfall gerathenden ausländischen Stämme hervor. Aussterbende und abgeschwächte Dynastieen ersetzen sich aus den ursprünglichen Heimathsgeschlechtern. Für die verdorbenen Merovinger traten die ostfränkischen Karolinger ein, den entarteten Karolingern nahmen endlich Sachsen und Schwaben die Herrschaft der deutschen Lande ab; und als die ganze Macht des romanisirten Frankenreiches in die Gewalt der reindeutschen Stämme überging, kam die seltene, aber bedeutungsvolle Bezeichnung „römisches Reich deutscher Nation" auf. Aus dieser uns verbliebenen glorreichen Erinnerung konnte uns endlich der Stolz erwachsen, mit welchem wir auf unsere Vergangenheit zurückzusehen genöthigt waren, um uns über die Verkommenheit der Zustände der Gegenwart zu trösten. Kein großes Kulturvolk ist in die Lage gekommen, sich einen phantastischen Ruhm aufzubauen, wie die Deutschen. Welchen Vortheil uns die Nöthigung zu solchem phantastischen Aufbau aus der Vergangenheit bringen möchte, kann uns vielleicht klar werden, wenn wir zuvor die Nachtheile derselben uns vorurtheilsfrei deutlich zu machen suchen.

Diese Nachtheile finden sich zu allernächst unleugbar auf dem Gebiete der Politik. Eigenthümlicher Weise tritt uns aus geschichtlicher Erinnerung die Herrlichkeit des deutschen Namens gerade aus derjenigen Periode entgegen, welche dem deutschen Wesen verderblich war, nämlich der Periode der Macht der Deutschen über außerdeutsche Völker. Der König der Deutschen hatte sich die Bestätigung dieser Macht aus Rom zu holen; der römische Kaiser gehörte nicht eigentlich den Deutschen an.

Die Römerzüge waren den Deutschen verhaßt und konnten ihnen höchstens als Raubzüge beliebt gemacht werden, bei denen es ihnen auf möglichst schnelle Rückkehr in die Heimat ankam. Verdrossen folgten sie dem römischen Kaiser nach Italien, sehr bereitwillig dagegen ihrem deutschen Fürsten in die Heimath zurück. Auf diesem Verhältnisse begründete sich die stete Ohnmacht der sogenannten deutschen Herrlichkeit. Der Begriff dieser Herrlichkeit war ein undeutscher. Was die eigentlichen „Deutschen" von den Franken, Gothen, Longobarden u. s. w. unterscheidet, ist, daß diese im fremden Lande sich gefielen, dort niederließen und mit dem fremden Volke bis zum Vergessen ihrer Sprache und Sitte sich vermischten. Der eigentliche Deutsche, weil er sich im Auslande nicht heimisch fühlte, drückte dagegen als stets Fremder auf das ausländische Volk, und auffallender Weise erlebten wir es bis auf den heutigen Tag*), daß die Deutschen in Italien und in den slavischen Ländern als Bedrücker und Fremde verhaßt sind, während wir die beschämende Wahrheit nicht abweisen können, daß deutsche Volkstheile unter fremdem Scepter, sobald sie in Bezug auf Sprache und Sitte nicht gewaltsam behandelt werden, willig ausdauern, wie wir dieß am Elsaß vor uns haben. — Mit dem Verfalle der äußeren politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Kaiserthumes, worin wir gegenwärtig den Untergang der deutschen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erst die rechte Entwickelung des wahrhaften deutschen Wesens. Wenn auch im unleugbaren Zusammenhange mit der Entwickelung sämmtlicher europäischen Nationen, verarbeiten sich doch deren Einflüsse, namentlich die Italiens, im heimischen Deutschland auf so eigenthümliche Weise, daß nun, im letzten Jahrhundert des Mittelalters, sogar die deutsche Tracht in Europa vorbildlich wird, während zur Zeit der sogenannten deutschen Herrlichkeit auch die Großen des deutschen Reiches sich römisch-byzantinisch kleideten. In den deutschen Niederlanden wetteiferte deutsche Kunst und Industrie mit der italienischen in deren glorreichster Blüthe. Nach dem gänzlichen Verfalle des deutschen Wesens, nach dem fast gänzlichen Erlöschen der deutschen Nation in Folge der unbeschreiblichen Verheerungen des dreißigjährigen

*) nämlich 1865.

Krieges, war es diese innerlichst heimische Welt, aus welcher der deutsche Geist wiedergeboren ward. Deutsche Dichtkunst, deutsche Musik, deutsche Philosophie sind heut zu Tage hochgeachtet von allen Völkern der Welt: in der Sehnsucht nach „deutscher Herrlichkeit" kann sich der Deutsche aber gewöhnlich noch nichts anderes träumen als etwas der Wiederherstellung des römischen Kaiserreiches Ähnliches, wobei selbst dem gutmüthigsten Deutschen ein unverkennbares Herrschergelüst und Verlangen nach Obergewalt über andere Völker ankommt. Er vergißt, wie nachtheilig der römische Staatsgedanke bereits auf das Gedeihen der deutschen Völker gewirkt hatte.

Um über die, diesem Gedeihen einzig förderliche, wahrhaft deutsch zu nennende Politik sich klar zu werden, muß man sich vor Allem eben die wirkliche Bedeutung und Eigenthümlichkeit desjenigen deutschen Wesens, welches wir selbst in der Geschichte einzig mächtig hervortretend fanden, zum richtigen Verständnisse bringen. Um demnach den Boden der Geschichte noch fest zu halten, betrachten wir hierzu etwas näher eine der wichtigsten Epochen des deutschen Volkes, die ungemein aufgeregte Krisis seiner Entwickelung, welche es zur Zeit der sogenannten Reformation zu bestehen hatte.

Die christliche Religion gehört keinem nationalen Volksstamme eigens an: das christliche Dogma wendet sich an die reinmenschliche Natur. Nur in so weit dieser allen Menschen gemeinsame Inhalt von ihm rein aufgefaßt wird, kann ein Volk in Wahrheit sich christlich nennen. Immerhin kann ein Volk aber nur dasjenige vollkommen sich aneignen, was ihm mit seiner angeborenen Empfindung zu erfassen möglich wird, und zwar in der Weise zu erfassen, daß es sich in dem Neuen vollkommen heimisch selbst wiederfindet. Auf dem Gebiete der Ästhetik und des kritisch-philosophischen Urtheils läßt es sich fast zur Ersichtlichkeit nachweisen, daß es dem deutschen Geiste bestimmt war, das Fremde, ursprünglich ihm Fernliegende, in höchster objektiver Reinheit der Anschauung zu erfassen und sich anzueignen. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß die Antike nach ihrer jetzt allgemeinen Weltbedeutung unbekannt geblieben sein würde, wenn der deutsche Geist sie nicht erkannt und erklärt hätte. Der Italiener eignete sich von der Antike an, was er nachahmen und nachbilden konnte; der Franzose

eignete sich wieder von dieser Nachbildung an, was seinem nationalen Sinne für Eleganz der Form schmeicheln durfte: erst der Deutsche erkannte sie in ihrer reinmenschlichen Originalität und der Nützlichkeit gänzlich abgewandten, dafür aber der Wiedergebung des Reinmenschlichen einzig förderlichen Bedeutung. Durch das innigste Verständniß der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich nicht durch die Anwendung der antiken Form einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt die nothwendige neue Form selbst zu bilden. Um dieß deutlich zu erkennen, halte man Goethe's Iphigenia zu der des Euripides. Man kann behaupten, daß der Begriff der Antike erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts besteht, nämlich seit Winckelmann und Lessing.

Daß nun der Deutsche das christliche Dogma in eben so vorzüglicher Klarheit und Reinheit erkannt und, wie die Antike zum ästhetischen Dogma, zum einzig gültigen Religionsbekenntniß erhoben haben würde, kann nicht nachgewiesen werden. Vielleicht wäre er, auf uns unbekannten und unvorstellbaren Entwickelungswegen, hierzu gelangt, und Anlagen zeigen, daß gerade der deutsche Geist dazu berufen gewesen zu sein scheint. Jedenfalls erkennen wir deutlicher, was ihn an der Lösung dieser Aufgabe verhindert hat, da wir erkennen, was ihm die gleiche Lösung auf dem Gebiete der Ästhetik ermöglichte. Hier nämlich war er eben durch nichts verhindert: die Ästhetik wurde nicht vom Staate beaufsichtigt und zu Staatszwecken verwendet. Mit der Religion war dieß anders: diese war Staatsinteresse geworden, und dieses Staatsinteresse erhielt seine Bedeutung und Richtung nicht aus dem deutschen, sondern ganz bestimmt aus dem undeutschen, romanischen Geiste. Das unermeßliche Unglück Deutschlands war, daß um jene Zeit, als der deutsche Geist für seine Aufgabe auf jenem erhabenen Gebiete heranreifte, das richtige Staatsinteresse der deutschen Völker dem Verständnisse eines Fürsten zugemuthet blieb, welcher dem deutschen Geiste völlig fremd, zum vollgültigsten Repräsentanten des undeutschen, romanischen Staatsgedanken's berufen war: Karl V., König von Spanien und Neapel, erblicher Erzherzog von Österreich, erwählter römischer Kaiser und Oberherr des deutschen Reiches,

mit dem Gedanken der Aneignung der Weltherrschaft, die ihm zugefallen wäre, wenn er Frankreich wirklich hätte bezwingen können, hegte für Deutschland kein anderes Interesse, als dasjenige, es seinem Reiche als fest gekittete Monarchie, wie es Spanien war, einzuverleiben. An seinem Wirken zeigte sich zuerst das große Ungeschick, welches in späterer Zeit fast alle deutschen Fürsten zum Unverständniß des deutschen Geistes verurtheilte; gegen ihn stemmten sich jedoch die meisten der damaligen Reichsfürsten, deren Interesse glücklicherweise dießmal mit dem des deutschen Volksgeistes zusammen fiel. Es ist nicht zu ermessen, in welcher Weise auch die wirkliche religiöse Frage zur Ehre des deutschen Geistes gelöst worden sein würde, wenn Deutschland damals ein vollblutig patriotisches Oberhaupt, wie den luxemburgischen Heinrich VII., zum Kaiser gehabt hätte. Jedenfalls ging die ursprüngliche reformatorische Bewegung Deutschland's nicht auf Trennung von der katholischen Kirche aus; im Gegentheile galt sie der Neubegründung und Befestigung des allgemeinen Kirchenverbandes durch Abschaffung der entstellenden und das religiöse Gefühl der Deutschen beleidigenden Misbräuche der römischen Kurie. Welches Gute und Weltbedeutungsvolle hier in das Leben hätte treten können, läßt sich, wie gesagt, kaum nur annähernd ermessen, während wir dagegen nur die Ergebnisse des unseligen Widerstreites des deutschen Geistes mit dem undeutschen Geiste des deutschen Reichsoberhauptes vor uns haben. Seitdem — Religionsspaltung: ein großes Unglück! Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion: verschiedene, politisch festgesetzte und staatskontraktlich neben oder unter einander gestellte Bekenntnisse derselben bekennen in Wahrheit nur, daß die Religion in ihrer Auflösung begriffen ist. In diesem Widerstreite ist das deutsche Volk seinem gänzlichen Untergange nahe gebracht worden, ja, es hat diesen, durch den Ausgang des dreißigjährigen Krieges, fast vollständig erlebt. Waren bis hierher die deutschen Fürsten meistens mit dem deutschen Geiste gemeinsam gegangen, so habe ich schon bezeichnet, wie seitdem leider auch noch die Fürsten fast gänzlich diesen Geist zu verstehen verlernten. Den Erfolg davon ersehen wir an unserem heutigen öffentlichen Staatsleben: das eigentlich deutsche Wesen zieht sich immer mehr von diesem zurück; theils wendet es sich seiner Neigung zum Phlegma, theils der zur Phantasterei zu;

und die fürstlichen Rechte Preußen's und Österreich's haben sich allmählich daran zu gewöhnen, ihren Völkern gegenüber, da der Junker und selbst der Jurist nicht mehr recht weiter kommt, sich durch — Juden vertreten zu sehen.

In dieser sonderbaren Erscheinung des Eindringens eines allerfrembartigsten Elementes in das deutsche Wesen liegt mehr, als es beim ersten Anblick dünken mag. Nur in so weit wollen wir hier jenes andere Wesen aber in Betrachtung ziehen, als wir in der Zusammenstellung mit ihm uns klar darüber werden dürfen, was wir unter dem von ihm ausgebeuteten „deutschen" Wesen zu verstehen haben. — Der Jude scheint den Völkern des neueren Europa's überall zeigen zu sollen, wo es einen Vortheil gab, welchen jene unerkannt und unausgenutzt ließen. Der Pole und Ungar verstand nicht den Werth, welchen eine volksthümliche Entwickelung der Gewerbethätigkeit und des Handels für das eigene Volk haben würde: der Jude zeigte es, indem er sich den verkannten Vortheil aneignete. Sämmtliche europäische Völker ließen die unermeßlichen Vortheile unerkannt, welche eine dem bürgerlichen Unternehmungsgeiste der neueren Zeit entsprechende Ordnung des Verhältnisses der Arbeit zum Kapital für die allgemeine Nationalökonomie haben mußte: die Juden bemächtigten sich dieser Vortheile, und am verhinderten und verkommenden Nationalwohlstande nährt der jüdische Banquier seinen enormen Vermögensstand. Liebenswürdig und schön ist der Fehler des Deutschen, welcher die Innigkeit und Reinheit seiner Anschauungen und Empfindungen zu keinem eigentlichen Vortheil, namentlich für sein öffentliches und Staats-Leben auszubeuten wußte: daß auch hier ein Vortheil auszunutzen übrig blieb, konnte nur derjenigen Geistesrichtung erkenntlich sein, welche im tiefsten Grunde das deutsche Wesen misverstand. Die deutschen Fürsten lieferten den Misverstand, die Juden beuteten ihn aus. Seit der Neugeburt der deutschen Dichtkunst und Musik brauchte es nur, nach Friedrich d. Gr. und dessen Vorgange, zur Marotte des Fürsten zu werden, diese zu ignoriren oder, nach der französischen Schablone bemessen, unrichtig und ungerecht zu beurtheilen, und demgemäß dem durch sie offenbarten Geiste keinen Einfluß zu gewähren, um dafür dem Geiste der fremden Spekulation ein Feld zu eröffnen, auf welchem er Vortheil zu ziehen gewahrte. Es ist, als ob sich der Jude verwunderte, warum

hier so viel Geist und Genie zu nichts anderem diente, als Erfolglosigkeit und Armuth einzubringen. Er konnte es nicht begreifen, daß, wenn der Franzose für die Gloire, der Italiener für den Denaro arbeitete, der Deutsche dieß „pour le roi de Prusse" that. Der Jude korrigirte dieses Ungeschick der Deutschen, indem er die deutsche Geistesarbeit in seine Hand nahm; und so sehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild des deutschen Geistes dem deutschen Volke als sein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es ist zu fürchten, daß das Volk mit der Zeit sich wirklich selbst in diesem Spiegelbild zu ersehen glaubt: dann wäre eine der schönsten Anlagen des menschlichen Geschlechtes vielleicht für immer ertödtet.

Wie es vor solchem schmachvollen Untergange zu bewahren sei, haben wir aufzusuchen, und wir wollen uns deshalb hier vor Allem recht deutlich das Charakteristische des eigentlich „deutschen" Wesens klar machen. —

Führen wir uns den äußerlichen Vorgang der geschichtlichen Dokumentation des deutschen Wesens in Kürze noch einmal deutlich vor. „Deutsche" Völker heißen diejenigen germanischen Stämme, welche auf heimischem Boden ihre Sprache und Sitte sich bewahrten. Selbst aus dem lieblichen Italien verlangt der Deutsche nach seiner Heimath zurück. Er verläßt deßhalb den römischen Kaiser und hängt desto inniger und treuer an seinem heimischen Fürsten. In rauhen Wäldern, im langen Winter, am wärmenden Heerdfeuer seines hoch in die Lüfte ragenden Burggemaches pflegte er lange Zeit Urvätererinnerungen, bildet seine heimischen Göttermythen in unerschöpflich mannigfaltige Sagen um. Er wehrt dem zu ihm dringenden Einflusse des Auslandes nicht; er liebt zu wandern und zu schauen; voll der fremden Eindrücke drängt es ihn aber, diese wiederzugeben; er kehrt deßhalb in die Heimath zurück, weil er weiß, daß er nur hier verstanden wird: hier am heimischen Heerde erzählt er, was er draußen sah und erlebte. Romanische, wälische, französische Sagen und Bücher übersetzt er sich, und während Romanen, Wälsche und Franzosen nichts von ihm wissen, sucht er eifrig sich Kenntniß von ihnen zu verschaffen. Er will aber nicht nur das Fremde, als solches, als rein Fremdes, anstarren, sondern er will es „deutsch" verstehen. Er dichtet das fremde Gedicht deutsch nach, um seines Inhaltes innig bewußt zu werden. Er opfert

hierbei von dem Fremden das Zufällige, Äußerliche, ihm Unverständliche, und gleicht diesen Verlust dadurch aus, daß er von seinem eigenen zufälligen, äußerlichen Wesen so viel darein giebt, als nöthig ist, den fremden Gegenstand klar und unentstellt zu sehen. Mit diesen natürlichen Bestrebungen nähert er sich in seiner Darstellung der fremdartigen Abenteuer der Anschauung der reinmenschlichen Motive derselben. So wird von Deutschen „Parzival" und „Tristan" wiedergedichtet; während die Originale heute zu Kuriosen von nur litterar-geschichtlicher Bedeutung geworden sind, erkennen wir in den deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werthe. — In demselben Geiste trägt der Deutsche bürgerliche Einrichtungen des Auslandes auf die Heimath über. Im Schutze der Burg erweitert sich die Stadt der Bürger; die blühende Stadt reißt aber die Burg nicht nieder: die „freie Stadt" huldigt dem Fürsten; der gewerbthätige Bürger schmückt das Schloß des Stammherrn. Der Deutsche ist konservativ: sein Reichthum gestaltet sich aus dem Eigenen aller Zeiten; er spart und weiß alles Alte zu verwenden. Ihm liegt am Erhalten mehr als am Gewinnen: das gewonnene Neue hat ihm nur dann Werth, wenn es zum Schmucke des Alten dient. Er begehrt nichts von Außen; aber er will im Innern unbehindert sein. Er erobert nicht, aber er läßt sich auch nicht angreifen. — Mit der Religion nimmt er es ernst: die Sittenverderbniß der römischen Kurie und ihr demoralisirender Einfluß auf den Klerus verdrießt ihn tief. Unter Religionsfreiheit versteht er nichts anderes, als das Recht, mit dem Heiligsten es ernst und redlich meinen zu dürfen. Hier wird er empfindlich und disputirt mit der unklaren Leidenschaftlichkeit des aufgestachelten Freundes der Ruhe und Bequemlichkeit. Die Politik mischt sich hinein: Deutschland soll eine spanische Monarchie, das freie Reich unterdrückt, seine Fürsten sollen zu bloßen vornehmen Höflingen gemacht werden. Kein Volk hat sich gegen Eingriffe in seine innere Freiheit, sein eigenes Wesen, gewehrt wie die Deutschen: mit nichts ist die Hartnäckigkeit zu vergleichen, mit welcher der Deutsche seinen völligen Ruin der Fügsamkeit unter ihm fremde Zumuthungen vorzog. Dieß ist wichtig. Der Ausgang des dreißigjährigen Krieges vernichtete das deutsche Volk: daß ein deutsches Volk wieder erstehen konnte, verdankt es aber doch einzig eben diesem Ausgange. Das Volk

war vernichtet, aber der deutsche Geist hatte bestanden. **Es ist das Wesen des Geistes**, den man in einzelnen hochbegabten Menschen „Genie" nennt, sich auf den weltlichen Vortheil nicht zu verstehen. Was bei anderen Völkern endlich zur Übereinkunft, zur praktischen Sicherung des Vortheils durch Fügsamkeit führte, das konnte den Deutschen nicht bestimmen: zur Zeit als Richelieu die Franzosen die Gesetze des politischen Vortheils anzunehmen zwang, vollzog das deutsche Volk seinen Untergang; aber, was den Gesetzen dieses Vortheils sich nie unterziehen konnte, lebte fort und gebar sein Volk von Neuem: der deutsche Geist.

Ein Volk, welches nummerisch auf den zehnten Theil seines früheren Bestandes herabgebracht war, konnte, seiner Bedeutung nach, nur noch in der Erinnerung Einzelner bestehen. Selbst diese Erinnerung mußte von den ahnungsvollsten Geistern erst wieder aufgesucht und anfänglich mühsam genährt werden. Es ist ein wundervoller Zug des deutschen Geistes, daß, nachdem er in seiner früheren Entwickelungsperiode die von außen kommenden Einflüsse sich innerlichst angeeignet hatte, er nun, da der Vortheil des äußerlichen politischen Machtlebens ihm gänzlich entschwunden war, aus seinem eigensten innerlichen Schatze sich neu gebar. — Die Erinnerung ward ihm recht eigentlich zur Er-Innerung; denn aus seinem tiefsten Innern schöpfte er, um sich der nun übermäßig gewordenen äußeren Einflüsse zu erwehren. Nicht seiner äußerlichen Existenz galt es, denn diese war dem Namen nach durch das Bestehen der deutschen Fürsten gesichert; bestand ja sogar der Name des römisch-deutschen Kaisertitels fort! Sondern, sein wahrhaftigstes Wesen, wovon die meisten dieser Fürsten nichts mehr wußten, galt es zu erhalten und zu neuer Kraft zu erheben. In der französischen Livree und Uniform, mit Perrücke und Zopf, und lächerlich nachgeahmter französischer Galanterie ausgestattet, trat ihm der dürftige Rest seines Volkes entgegen, mit einer Sprache, die selbst der mit französischen Floskeln sich schmückende Bürger im Begriffe stand, nur noch dem Bauer zu überlassen. — Doch wo die eigene Gestalt, die eigene Sache selbst sich verlor, blieb dem deutschen Geiste eine letzte, ungeahnte Zuflucht, sein innigstes Inneres sich deutlich auszusprechen. Von den Italienern hatte der Deutsche sich auch die Musik angeeignet. Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deut-

schen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichthum, ihre Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poetischen und philosophischen Litteratur erklären, so können wir dieß deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte, und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien. Von diesem Manne ist neuerlich eine Biographie erschienen, über welche die allgemeine Zeitung berichtete. Ich kann mich nicht entwehren, aus diesem Berichte folgende Stellen anzuführen: „Mit Mühe und seltener Willenskraft ringt er sich aus Armut und Noth zu höchster Kunsthöhe empor, streut mit vollen Händen eine fast unübersehbare Fülle der herrlichsten Meisterwerke seiner Zeit hin, die ihn nicht begreifen und schätzen kann, und stirbt bedrückt von schweren Sorgen einsam und vergessen, seine Familie in Armuth und Entbehrung zurücklassend — das Grab des Sangesreichen schließt sich über den müden Heimgegangenen ohne Sang und Klang, weil die Noth des Hauses eine Ausgabe für den Grabgesang nicht zuläßt. Sollte eine Ursache, warum unsere Tonsetzer so selten Biographen finden, theilweise wohl auch in dem Umstande

zu suchen sein, weil ihr Ende gewöhnlich ein so trauriges, erschütterndes ist?" — — Und während sich dieß mit dem großen Bach, dem einzigen Horte und Neugebärer des deutschen Geistes, begab, wimmelten die großen und kleinen Höfe der deutschen Fürsten von italienischen Opernkomponisten und Virtuosen, die man mit ungeheuren Opfern dazu erkaufte, dem verachteten Deutschland den Abfall einer Kunst zu Besten zu geben, welcher heut' zu Tage nicht die mindeste Beachtung mehr geschenkt werden kann.

Doch Bach's Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethe's „Götz" erschien, jubelte er auf: „das ist deutsch!" Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste was die Natur und die Welt sei. Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und Alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „deutsch", und deßhalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschland's führen.

Zur Pflege des deutschen Geistes, zur Größe des deutschen Volkes kann daher nichts führen, als sein wahrhaftes Verständniß von Seiten der Regierenden. Das deutsche Volk hat seine Wiedergeburt, die Entwickelung seiner höchsten Fähigkeiten, durch seinen konservativen Sinn, sein inniges Haften an sich, seiner Eigenthümlichkeit erreicht: es hat für das Bestehen seiner Fürsten sich dereinst verblutet. Es ist jetzt an diesen, dem deutschen Volke zu zeigen, daß sie zu ihm gehören; und da, wo der deutsche Geist die That der Wiedergeburt des Volkes vollbrachte, da ist das Bereich, auf welchem zunächst auch die Fürsten sich dem Volke neu vertraut zu machen haben. Es ist die höchste Zeit, daß die Fürsten sich zu dieser Wiedertaufe wenden: die Gefahr, in welcher die ganze deutsche Öffentlichkeit steht, habe ich angedeutet. Wehe uns und der Welt, wenn dießmal das

Volk gerettet wäre, aber der deutsche Geist aus der Welt schwände! —

Wie wäre ein Zustand denkbar, in welchem das deutsche Volk bestünde, der deutsche Geist aber verweht sei? Das schwer Denkbare haben wir näher vor uns, als wir glauben. Als ich das Wesen, die Wirksamkeit des deutschen Geistes bezeichnete, faßte ich die glückliche Entwickelung der bedeutendsten Anlagen des deutschen Volkes in das Auge. Die Geburtsstätte des deutschen Geistes ist aber auch der Grund der Fehler des deutschen Volkes. Die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten, setzt überhaupt den Hang zur Beschaulichkeit voraus, welcher im minder begabten Individuum leicht zur Lust an der Unthätigkeit, zum reinen Phlegma wird. Was uns bei glücklichster Befähigung dem allerhöchst begabten alten Indusvolke als am verwandtesten hinstellt, kann der Masse des Volkes aber den Charakter der gewöhnlichen orientalischen Trägheit geben; ja selbst die nahe liegende Entwickelung zur höchsten Befähigung kann uns zum Fluche werden, indem sie uns zur phantastischen Selbstgenügsamkeit verleitet. Daß aus dem Schooße des deutschen Volkes Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven erstanden, verführt die große Zahl der mittelmäßig Begabten gar zu leicht, diese großen Geister als von Rechts wegen zu sich gehörig zu betrachten, und der Masse des Volkes mit demagogischem Behagen vorzureden, sie selbst sei Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Nichts schmeichelt dem Hange zur Bequemlichkeit und Trägheit mehr, als sich eine hohe Meinung von sich beigebracht zu wissen, die Meinung, als sei man ganz von selbst etwas Großes, und habe sich, um es zu werden, gar keine Mühe erst zu geben. Diese Neigung ist grunddeutsch, und kein Volk bedarf es daher mehr, aufgestachelt und in die Nöthigung zur Selbsthilfe, zur Selbstthätigkeit versetzt zu werden, als das deutsche. Hiervon geschah nun Seitens der deutschen Fürsten und Regierungen gerade das Gegentheil. Es mußte der Jude Börne sein, der zuerst den Ton zur Aufstachelung der Trägheit des Deutschen anschlug, und hierdurch, wenn auch in diesem Sinne gewiß absichtslos, das große Misverständniß der Deutschen in ihrem eigenen Betreff bis zur traurigsten Verwirrung steigerte. Das Misverständniß, welches zu seiner Zeit den öster-

reichischen Staatskanzler, Fürsten Metternich, bei der Leitung der deutschen Kabinetspolitik bestimmte, die Bestrebungen der deutschen „Burschenschaft“ für identisch mit denen des ehemaligen Pariser Jakobinerclubs zu halten, und demgemäß gegen jene zu verfahren, war höchst ergiebig zur Ausnützung von Seiten des außerhalb stehenden, nur seinen Vortheil suchenden Spekulanten. Verstand dieser es recht, so konnte er sich dießmal mitten in das deutsche Volks- und Staatswesen hinein schwingen, um es auszubeuten und endlich nicht etwa zu beherrschen, sondern es geradesweges sich anzueignen.

Nach allen Vorgängen war es nun endlich doch auch in Deutschland schwer geworden zu regieren. Hatten die Regierungen es sich zur Maxime gemacht, die deutschen Völker nur nach dem Maaße der französischen Zustände zu beurtheilen, so fanden sich auch diejenigen Unternehmer ein, welche vom Standpunkte des unterdrückten deutschen Volksgeistes aus nach französischer Maxime zu den Regierungen hinaufblickten. Der Demagoge war nun wirklich da; aber welch klägliche Aftergeburt! Jede neue Pariser Revolution ward nun in Deutschland alsbald auch in Scene gesetzt: war ja doch jede neue Pariser Spektakeloper sofort auf den Berliner und Wiener Hoftheatern zum Vorbilde für ganz Deutschland in Scene gesetzt worden. Ich stehe nicht an, die seitdem vorgekommenen Revolutionen in Deutschland als ganz undeutsch zu bezeichnen. Die „Demokratie“ ist in Deutschland ein durchaus übersetztes Wesen. Sie existirt nur in der „Presse“, und was diese deutsche Presse ist, darüber muß man sich eben klar werden. Das Widerwärtige ist nun aber, daß dem verkannten und verletzten deutschen Volksgeiste diese übersetzte französisch-jüdisch-deutsche Demokratie wirklich Anhalt, Vorwand und eine täuschende Umkleidung entnehmen konnte. Um Anhang im Volke zu haben, gebärdete sich die „Demokratie“ deutsch und „Deutschthum“, „deutscher Geist“, „deutsche Redlichkeit“, „deutsche Freiheit“, „deutsche Sittlichkeit“ wurden nun Schlagwörter, die Niemanden mehr anwidern konnten, als den, der wirkliche deutsche Bildung in sich hatte, und nun mit Trauer der sonderbaren Komödie zusehen mußte, wie Agitatoren aus einem nichtdeutschen Volksstamme für ihn plaidirten, ohne den Vertheidigten auch nur zu Worte kommen zu lassen. Die erstaunliche Erfolglosigkeit der

so lärmenden Bewegung von 1848 erklärt sich leicht aus diesem seltsamen Umstande, daß der eigentliche wahrhafte Deutsche sich und seinen Namen so plötzlich von einer Menschenart vertreten fand, die ihm ganz fremd war. Während Goethe und Schiller den deutschen Geist über die Welt ergossen, ohne vom „deutschen" Geiste auch nur zu reden, erfüllen diese demokratischen Spekulanten alle deutschen Buch- und Bilderläden, alle sogenannten „Volks-" d. h. Aktien-Theater, mit groben, gänzlich schalen und nichtigen Bildungen, auf welchen immer die anpreisende Empfehlung „deutsch" und wieder „deutsch", zur Verlockung für die gutmüthige Menge aufgeklext ist. Und wirklich sind wir so weit, das deutsche Volk damit bald gänzlich zum Narren gemacht zu sehen: die Volksanlage zu Trägheit und Phlegma wird zur phantastischen Selbstgefallsucht verführt; bereits spielt das deutsche Volk zum großen Theil in der beschämenden Komödie selbst mit, und nicht ohne Grauen kann der sinnende deutsche Geist jenen thörigen Festversammlungen mit ihren theatralischen Aufzügen, albernen Festreden und trostlos schalen Liedern sich zuwenden, mit denen man dem deutschen Volke weis machen will, es sei etwas ganz besonderes, und brauche gar nicht erst etwas werden zu wollen. —

So weit der frühere Aufsatz aus dem Jahre 1865. Er leitete auf das Project hin, die darin ausgesprochenen Tendenzen von einer zu gründenden politischen Zeitung vertreten zu sehen: Herr Dr. Julius Fröbel erklärte sich zu dieser Vertretung bereit: die „Süddeutsche Presse" trat an das Tageslicht. Leider hatte ich zu erleben, daß Herrn Fröbel das in Frage stehende Problem anders aufgegangen war als mir, und wir mußten uns trennen, als ihn eines Tages der Gedanke, die Kunst solle keinem Nützlichkeitszwecke, sondern ihrem eigenen Werthe dienen, so heftig anwiderte, daß er in Weinen und Schluchzen ausbrach.

Gewiß waren es aber auch andere Gründe, welche mich von einer weiteren Ausarbeitung des Begonnenen abbrachten. — „Was ist deutsch?" — Ich gerieth vor dieser Frage in immer größere Verwirrung. Was diese nur steigern konnte, waren die Eindrücke der ereignißvollen Jahre, welche der Zeit folgten,

in der jener Aufsatz entstand. Welcher Deutsche hätte das Jahr 1870 erlebt, ohne in ein Erstaunen über die Kräfte zu gerathen, welche hier, wie plötzlich, sich offenbarten, sowie über den Muth und über die Entschlossenheit, mit welcher der Mann, der ersichtlich Etwas kannte, was wir Alle nicht kannten, diese Kräfte zur Wirkung brachte? — Über manches Anstößige war da hinweg zu sehen. Die wir, mit dem Geiste unserer großen Meister im Herzen, dem physiognomischen Gebahren unserer todesmuthigen Landsleute im Soldatenrocke lauschend zusahen, freuten uns herzlich über das „Kutschkelied", und waren von der „festen Burg" vor, sowie dem „nun danket Alle Gott" nach der Schlacht, tief ergriffen. Freilich fiel es gerade uns schwer zu begreifen, daß die todesmuthige Begeisterung unserer Patrioten sich immer wieder nur an der „Wacht am Rhein" stärke; ein ziemlich flaues Liedertafel-Produkt, welches die Franzosen für eines dergleichen Rheinweinlieder hielten, über welche sie sich früher schon lustig gemacht hatten. Aber genug, mochten sie immer spotten, so konnte dießmal doch selbst ihr „allons enfants de la patrie" gegen das „lieb Vaterland, kannst ruhig sein" nicht aufkommen und verhindern, daß sie tüchtig geschlagen wurden. — Bei der Rückkehr unseres siegreichen Heeres ließ ich in Berlin unter der Hand nachfragen, ob, wenn eine große Todtenfeier für die Gefallenen in Aussicht genommen wäre, mir gestattet sein würde, ein dem erhabenen Vorgange zu widmendes Tonstück zur Ausführung hierbei zu verfassen. Es hieß aber, bei der so erfreulichen Rückkehr wünsche man sich keine peinlichen Eindrücke noch besonders zu arrangiren. Ich schlug, immer unter der Hand, ein anderes Musikstück vor, welches den Einzug der Truppen begleiten, und in welches schließlich, etwa beim Defiliren vor dem siegreichen Monarchen, die im preußischen Heere so gutgepflegten Sängercorps mit einem volksthümlichen Gesange einfallen sollten. Allein dieß hätte bedenkliche Änderungen in den längst voraus getroffenen Dispositionen veranlaßt, und mein Vorschlag ward mir abgerathen. Meinen Kaisermarsch richtete ich für den Konzertsaal ein: dahin möge er nun passen so gut er kann! — Hierbei hatte ich mir jedenfalls zu sagen, daß der auf den Schlachtfeldern neu erstandene „deutsche Geist" nicht nach den Einfällen eines wahrscheinlich für eitel geltenden Opernkomponisten zu fragen habe. Jedoch auch verschiedene an-

dere Erfahrungen bewirkten, daß es mir allmählich im neuen „Reiche" sonderbar zu Muthe wurde, so daß ich, als ich den letzten Band meiner gesammelten Schriften redigirte, wie dieß oben schon von mir bemerkt ward, meinen Aufsatz über: „was ist deutsch?" fortzusetzen keine rechte Anregung finden konnte.

Als ich mich einmal über den Charakter der Aufführungen meines „Lohengrin" in Berlin aussprach, erhielt ich von dem Redakteur der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" eine Zurechtweisung in dem Sinne, daß ich den „deutschen Geist" doch nicht allein gepachtet zu haben glauben sollte. Ich merkte mir das, und gab den Pacht auf. Dagegen freute ich mich, als eine gemeinsame deutsche Reichsmünze hergestellt wurde, und namentlich auch, als ich erfuhr, daß sie so original-deutsch ausgefallen sei, daß sie zu keiner Münze der anderen großen Weltstaaten stimme, sondern bei „Franc" und „Schilling" dem „Cours" ausgesetzt bleibe: man sagte mir, das sei allerdings chicanös für den gemeinen Verkehr, aber sehr vortheilhaft für den Banquier. Auch hob sich mein deutsches Herz, als wir liberaler Weise für „Freihandel" stimmten: es war und herrscht zwar viel Noth im Lande; der Arbeiter hungert und die Industrie siecht: aber das „Geschäft" geht. Für das „Geschäft" im allergrößesten Sinne hat sich ganz neuerdings ja auch der Reichs-„Makler" eingefunden, und gilt es der Anmuth und Würde allerhöchster Vermählungsfeierlichkeiten, so führt der jüngste Minister mit orientalischem Anstande den Fackeltanz an.

Dieß Alles mag gut und dem neuen deutschen Reiche recht angemessen sein, nur vermag ich es mir nicht mehr zu deuten, und glaube mich zur weiteren Beantwortung der Frage: „was ist deutsch?" für unfähig halten zu müssen. Sollte uns da nicht z. B. Herr Constantin Frantz vortrefflich helfen können? Gewiß wohl auch Herr Paul de Lagarde? Mögen Diese sich als freundlichst ersucht betrachten, zur Belehrung unseres armen Bayreuther Patronatvereines sich der Beantwortung der verhängnißvollen Frage anzunehmen. Gelangten sie dann etwa bis zu dem Gebiete, auf welchem wir im voranstehenden Aufsatze Sebastian Bach in Augenschein zu nehmen hatten, so würde ich dann vielleicht wieder meinen erwünschten Mitarbeitern die Mühe abnehmen können. Wie schön, wenn ich bei den angerufenen Herren Beachtung fände!

Modern.

In einer kürzlich mir zugesandten Flugschrift wird „eine bedeutende jüdische Stimme" herangezogen, welche sich in folgender Weise vernehmen läßt.

„Die moderne Welt muß den Sieg erringen, weil sie unvergleichlich bessere Waffen führt, als die alte orthodoxe Welt. Die Federmacht ist die Weltmacht geworden, ohne die man sich auf keinem Gebiete halten kann, und diese Macht geht euch Orthodoxen fast gänzlich ab. Eure Gelehrten schreiben zwar schön, geistvoll, aber doch nur für ihres Gleichen, während die Popularität das Schiboleth unserer Zeit ist. Die moderne Journalistik und Romantik hat die freigesinnte Juden- und Christenwelt vollständig erobert. Ich sage die freigesinnte Judenwelt — denn in der That arbeitet jetzt das deutsche Judenthum so kräftig, so riesig, so unermüdet an der neuen Kultur und Wissenschaft, daß der größte Theil des Christenthums bewußt oder unbewußt von dem Geiste des modernen Judenthums geleitet wird. Giebt es doch heut' zu Tage fast keine Zeitschrift oder Lektüre, die nicht von Juden direkt oder indirekt geleitet wäre." —

Wie wahr! — Ich hatte so etwas noch nicht gelesen, sondern vermeint, unsere jüdischen Mitbürger hörten nicht gern von solchen Dingen sprechen. Nun aber dürfen wir, da man uns mit solch offener Sprache entgegenkommt, wohl auch ein eben so offenes Wort mitreden, ohne sogleich befürchten zu müssen, als lächerliche und dabei doch sehr gehaßte Judenverfolger mannigfach geschädigt und gelegentlich tumultuarisch ausgepfiffen zu

werden. Vielleicht gelänge es sogar, mit unseren Kulturbesorgern, deren Weltmacht wir durchaus nicht in Abrede stellen, uns über einige Grundbegriffe, deren sie sich nicht in einem ganz richtigen Sinne bedienen dürften, dahin zu verständigen, daß, wenn sie es wirklich mit uns redlich meinen, ihre „riesenhaften Bemühungen“ einen guten Erfolg für Alle haben möchten.

Da ist nun sogleich „die moderne Welt“. — Wenn hierunter nicht eben nur die heutige Welt, die Zeit in der wir leben, oder — wie sie so schön lautend im modernen Deutsch heißt — die „Jetztzeit“ gemeint ist, so handelt es sich in den Köpfen unserer neuesten Kulturbringer um eine Welt, wie sie noch gar nicht dagewesen ist, nämlich: eine „moderne“ Welt, welche die Welt zu keiner Zeit gekannt hat — also: eine durchaus neue Welt, welche die vorangegangenen Welten gar nichts mehr angehen, und die daher aus ganz eigenem Ermessen nach ihrem Belieben sich selbst gestaltet. In der That muß gegenwärtig den Juden, welche — als nationale Masse — vor einem halben Jahrhundert unseren Kulturbestrebungen noch ganz fern ab standen, diese Welt, in welche sie so plötzlich eingetreten sind, und die sie sich mit so wachsender Gewalt angeeignet haben, auch als eine ganz neue, noch nie dagewesene Welt vorkommen. Allerdings sollten eigentlich nur sie in dieser alten Welt sich neu vorkommen: das Bewußtsein hiervon scheinen sie aber gern von sich abzuwehren, und dagegen sich glauben machen zu wollen, diese alte Welt sei, eben durch ihren Eintritt in dieselbe, plötzlich ur-neu geworden. Dieß dünkt uns aber ein Irrthum, über welchen sie sich recht geflissentlich aufklären sollten, — immer vorausgesetzt, daß sie es ehrlich mit uns meinen, und in unserer, von ihnen bisher doch nur benutzten und vermehrten, Verkommenheit uns wirklich helfen wollen. Nehmen wir dieß Letztere unbedingt an. —

Genau betrachtet, war also unsere Welt für die Juden neu, und Alles, was sie vornahmen, um sich in ihr zurecht zu finden, bestand darin, daß sie eben unser Alt-Erworbenes sich anzueignen suchten. Dieß galt nun zu allererst unserer Sprache, — da es unschicklich wäre, hier von unserem Gelde zu reden. Es ist mir noch nicht begegnet, Juden unter sich ihrer Urmutter-Sprache sich bedienen zu hören; dagegen fiel es mir stets auf, daß in allen Ländern Europa's die Juden deutsch verstanden, leider aber zumeist nur in dem ihnen zu eigen gewordenen Jargon es redeten.

Ich glaube, daß diese unreife und unbefugte Kenntniß der deutschen Sprache, welche eine unerforschliche Weltbestimmung ihnen zugeführt haben muß, den Juden bei ihrem gesetzlich befugten Eintritt in die deutsche Welt das richtige Verständniß und die wirkliche Aneignung derselben besonders erschwert haben mag. Die französischen Protestanten, welche sich nach ihrer Vertreibung aus der Heimath in Deutschland ansiedelten, sind in ihren Nachkommen vollkommen deutsch geworden; ja Chamisso, der als Knabe nur französisch sprechend nach Deutschland kam, erwuchs zu einem Meister in deutschem Sprechen und Denken. Es ist auffällig, wie schwer dieß den Juden zu werden scheint. Man sollte glauben, sie seien bei der Aneignung des ihnen Ur-Fremden zu hastig zu Werke gegangen, wozu sie eben jene unreife Kenntniß unserer Sprache, vermöge ihres Jargons, verleitet haben mag. Es gehört einer anderen Untersuchung an, den Charakter der Sprach-Verfälschung zu erhellen, welchen wir, namentlich vermittelst der jüdischen Journalistik, der Einmischung des „Modernen" in unsere Kultur-Entwickelung Schuld geben müssen; nur um unser für heute gestelltes Thema etwas näher auszuführen, muß darauf hingewiesen werden, welch schwere Schicksale unsere Sprache lange Zeit betroffen hatten, und wie es eben nur den genialsten Instinkten unserer großen Dichter und Weisen geglückt war, sie ihrer produktiven Eigenheit wieder zuzuführen, als — im Zusammentreffen mit dem hier bezeichneten, merkwürdigen sprach-litterarischen Entwickelungsprozesse — dem Leichtsinn einer unproduktiv sich fühlenden Epigonenschaft es beikam, den ärgerlichen Ernst der Vorgänger fahren zu lassen und dagegen sich als „Moderne" anzukündigen.

Der originellen Schöpfungen unserer neuen jüdischen Mitbürger gewärtig, müssen wir bestätigen, daß auch das „Moderne" nicht ihrer Erfindung angehört. Sie fanden es als Miswachs auf dem Felde der deutschen Litteratur vor. Ich habe dem jugendlichen Erblühen der Pflanze zugesehen. Sie hieß damals das „junge Deutschland". Ihre Pfleger begannen mit dem Krieg gegen litterarische „Orthodoxie", womit der Glaube an unsere großen Dichter und Weisen des vorausgegangenen Jahrhunderts gemeint war, bekämpften die ihnen nachfolgende, sogenannte „Romantik" (nicht zu verwechseln mit der, von der oben herangezogenen „bedeutenden jüdischen Stimme" gemein=

ten Journalistik und — Romantik!), gingen nach Paris, studirten Scribe und E. Sue, übersetzten sie in ein genial-nachlässiges Deutsch, und endeten zum Theil als Theater-Direktoren, zum Theil als Journalisten für den populären häuslichen Heerd.

Das war eine gute Vorarbeit, und auf ihre Grundlage hin konnte das „Moderne", ohne weitere Erfindung, wenn nur sonst durch die Geldmacht gut unterstützt, nicht unleicht zu einer „modernen Welt", welche einer „orthodoxen alten Welt" siegreich gegenüber zu stellen war, ausgestattet werden.

Zu erklären, was unter diesem „Modern" in Wahrheit zu denken sei, ist aber nicht so leicht, als die Modernen es vermeinen, sobald sie nicht zugeben wollen, daß etwas recht Erbärmliches, und namentlich uns Deutschen sehr Gefährliches darunter verstanden sei. Das wollen wir nun aber nicht annehmen, da wir immer voraussetzen, unsere jüdischen Mitbürger meinten es gut mit uns. Sollten wir nun, eben in dieser Voraussetzung, annehmen, sie wüßten gar nicht, was sie sagten, und faselten nur? Wir halten es hier für unnütz, dem Begriffe des „Modernen", wie er sich zunächst für die bildenden Künste in Italien, zur Unterscheidung von der Antike entwickelte, auf geschichtlichem Wege nachzugehen; genug, daß wir die Bedeutung der „Mode" für die Ausbildung des französischen Volksgeistes kennen gelernt haben. Der Franzose kann sich mit einem eigenthümlichen Stolze „modern" nennen, denn er macht die Mode und beherrscht durch sie den Außenschein der ganzen Welt. Bringen es jetzt die Juden, vermöge ihrer „riesigen Anstrengungen in Gemeinschaft mit dem liberalen Christenthum", dahin, uns ebenfalls eine Mode zu machen, nun — so lohne es ihnen der Gott ihrer Väter, daß sie an uns armen deutschen Sklaven der französischen Mode so viel Gutes thun! Vorläufig sieht es aber noch ganz anders damit aus: denn, trotz aller ihrer Macht, haben sie keine Mittel zur Originalität, und dieß namentlich für die Anwendung derjenigen Macht, von welcher sie behaupten, daß nichts ihr widerstehen könnte: der „Federmacht". Mit fremden Federn kann man sich schmücken, geradeso wie mit den deliziösen Namen, unter denen uns jetzt unsere neuen jüdischen Mitbürger ebenso überraschend als entzückend entgegentreten, während wir armen alten Bürger- und Bauerngeschlechter uns

mit den recht kümmerlichen „Schmidt“ „Müller“ „Weber“ „Wagner“ u. s. w. für alle Zukunft begnügen müssen. Fremde Namen thun allenfalls jedoch nicht viel zur Sache; aber die Federn müssen uns aus der eigenen Haut gewachsen sein, nämlich, wenn wir uns damit nicht nur putzen, sondern aus uns damit schreiben wollen, und zwar in dem Sinne und mit der Wirkung schreiben wollen, daß wir dadurch eine ganze alte Welt zu besiegen verhoffen können, was sonst einem Papageno noch nicht beigekommen ist. Diese alte Welt — oder wollen wir sagen: diese deutsche Welt, hat aber noch ihre Originale, denen ihre Federn noch ohne Anwendung von Johannistriebkraft wachsen; und unsere „bedeutende Stimme“ giebt selbst zu, daß unsere Gelehrten „schön“ und „geistvoll“ schreiben; von diesen ist zwar zu fürchten, daß sie, unter dem beständig sich aufdrängenden Einflusse der jüdischen Journalistik, endlich auch noch ihr weniges Schön- und Geistvoll-Schreiben verlernen; sie sprechen und schweigen bereits „selbstredend“, ganz wie die moderne „Federmacht“. Aber immerhin hat das „liberale Judenthum“ noch „riesig“ zu arbeiten, bis alle originalen Anlagen seiner deutschen Mitbürgerschaft gänzlich ruinirt sind, bis die auf unserer eigenen Haut gewachsenen Federn nur noch Spiele mit unverstandenen Worten, falsch übersetzte und verkehrt angewendete „bons mots“ u. dgl. niederschreiben, oder auch bis alle unsere Musiker die merkwürdige Kunst sich angeeignet haben, zu komponiren, ohne daß ihnen etwas einfällt.

Es ist möglich, daß sich dann auch uns die jüdische Originalität auf dem Gebiete des deutschen Geistesleben offenbaren wird, nämlich, wann kein Mensch mehr sein eigenes Wort versteht. Bei dem unteren Volke, z. B. bei unseren Bauern, ist es, durch die Fürsorge des riesig arbeitenden liberalen Judenthums, fast schon so weit gekommen, daß der sonst Verständigste „selbstredend“ kein vernünftiges Wort mehr herausbringt, und nur den reinsten Unsinn zu verstehen glaubt.

Aufrichtig gesagt, es fällt schwer, sich von dem Siege der modernen Judenwelt viel Heil für uns zu erwarten. So sind mir denn auch einzelne ernstbegabte Männer jüdischer Abstammung bekannt geworden, welche, bei dem Bestreben, ihren deutschen Mitbürgern nahe zu treten, wirklich große Anstrengungen darauf verwendet haben, uns Deutsche, unsere Sprache und Ge-

schichte gründlich zu verstehen; diese haben sich aber von den modernen Welteroberungskämpfen ihrer ehemaligen Glaubensgenossen durchaus abgewendet, ja, sogar sich sehr ernstlich z. B. mir befreundet. Diese Wenigen gehen den „Modernen" also ab, wogegen der Journalist und Essayer bei ihnen einzig zu voller Akklamation gelangt.

Was nun eigentlich hinter der „Orthodoxie" stecken mag, welche die „bedeutende Stimme" im Geleite der „Modernen" siegreich zu bekämpfen gedenkt, wird nicht leicht deutlich: ich fürchte, daß auch dieses Wort, so geradehin auf unsere bis jetzt noch bestehende Geisteswelt bezogen, ziemlich konfus verstanden und munkelhaft angewandt worden ist. Sollte es sich auf die jüdische Orthodoxie beziehen, so dürfte man darunter vielleicht die Lehren des Talmud verstehen, von welchen sich abzuwenden unseren jüdischen Mitbürgern nicht unrathsam erscheinen möchte, da, soviel wir hiervon wissen, bei Befolgung dieser Lehren ein wohlwollendes Zusammengehen mit uns ihnen doch ungemein erschwert sein muß. Aber, dieß würde doch das deutsche Volk, welchem das liberale Judenthum aufhelfen will, nichts Rechtes angehen, und es haben dergleichen die Juden unter sich selbst abzumachen. Dagegen geht nun die christliche Orthodoxie die liberalen Juden doch wiederum gar nichts an, — es wäre denn, daß sie sich vor lauter Liberalismus in einer schwachen Stunde hätten taufen lassen. Also ist es doch wohl mehr die Orthodoxie des deutschen Geistes überhaupt, was sie meinen, — also etwa die Rechtgläubigkeit im Betreff der bisherigen deutschen Wissenschaft, Kunst und Philosophie. Diese Rechtgläubigkeit ist aber wiederum schwer zu verstehen, und namentlich nicht leicht zu definiren. Mancher glaubt, Mancher zweifelt; es wird, auch ohne die Juden, viel gestritten, kritisirt, und im Ganzen nichts Rechtes produzirt. Auch der Deutsche hat seine Liebe und seine Freude: er freut sich am Schaden Anderer, und er „liebt das Strahlende zu schwärzen". Wir sind nicht vollkommen. Somit betrachten wir dieß als ein fatales Thema, welches wir heute besser unberührt lassen; ebenso wie die „Popularität", welche die „bedeutende Stimme" zum Schiboleth unserer Zeit erhebt; und zwar übergehe ich diesen Passus um so lieber, als das „Schiboleth" mir Schrecken einflößt: auf nähere Erkundigung nach der Bedeutung dieses Wortes, erfuhr ich nämlich, daß es, an sich von

keinem beziehungsvollen Werthe, von den alten Juden in einer Schlacht als Erkennungszeichen für die Angehörigen eines Stammes, welchen sie gewohnter Maaßen auszurotten im Sinne hatten, benutzt wurde: wer nämlich das „Sch“ ohne Zischlaut, wie ein weiches „S“ aussprach, wurde niedergemacht. Ein immerhin fatales „Mot d'ordre“ für den Kampf um Popularität, zumal bei uns Deutschen, denen der Abgang semitischer Zischlaute sehr verderblich werden dürfte, wenn es einmal zur rechten Popularitätsschlacht der liberal-modernen Juden kommen sollte.

Auch für eine nähere Beleuchtung des „Modernen“ dürfte es, selbst nach diesen so dürftigen Erörterungen, dießmal genug sein. Dagegen erlaube ich mir, vielleicht zur Erheiterung des befreundeten Patronatvereins-Mitgliedes, welches diese Zeilen liest, für heute meine Mittheilung durch die Aufzeichnung eines drolligen Reimes zu beschließen, der mir gelegentlich einmal einfiel. Er heißt:

„Laßt klüglich alles Alte modern;
wir rechten Leute sind modern.“

Publikum und Popularität.

I.

„Schlecht ist nicht das Schlechte, denn es täuscht nur selten;
das Mittelmäßige ist schlecht, weil es für gut kann gelten."

So sagt ein indischer Weisheitsspruch.

Wer ist nun das „Publikum", dem das Schlechte wie das Mittelmäßige dargeboten wird? Woher nimmt es das Urtheil zur Unterscheidung, und namentlich die, wie es scheint, so schwierige Erkenntniß des Mittelmäßigen, da das Gute selbst sich ihm gar nicht darbietet, sondern das Merkmal des Guten eben darin besteht, daß es für sich selbst da ist, und das im Mittelmäßigen und Schlechten erzogene Publikum sich erst erheben muß, um an das Gute heranzutreten?

Nun hat aber Alles, außer eben das Gute, sein Publikum. Niemals wird ein Ausbeuter der Wirkung des Mittelmäßigen sich auf den Bund seiner Mitinteressenten berufen, sondern immer auf das „Publikum", nach welchem er sich zu richten habe. Hier ein Beispiel. Vor einiger Zeit wendete sich einer meiner jüngeren Freunde an den, nun verewigten, Herausgeber der „Gartenlaube" mit der Bitte um die Aufnahme der von ihm verfaßten ernstlichen Berichtigung eines entstellenden Artikels über mich, mein Werk und mein Vorhaben, welcher, der Gewohnheit gemäß, in jenem gemüthlichen Blatte seinen Platz gefunden hatte. Der so populär gewordene Herausgeber wies

diese Bitte ab, weil er auf „sein Publikum“ Rücksicht zu nehmen habe. Das war also das Publikum der „Gartenlaube“: gewiß keine Kleinigkeit; denn ich hörte kürzlich, dieses höchst solide Volksblatt erfreue sich einer ungeheuren Anzahl von Abnehmern. Offenbar giebt es jedoch neben diesem wiederum ein anderes Publikum, welches zum Allermindesten nicht weniger zahlreich ist, als jener Leserbund, nämlich das unermeßlich mannigfaltig zusammengesetzte Theaterpublikum, ich will nur sagen: Deutschland's. Hiermit steht es nun sonderbar. Die Theaterdirektoren, welche die Bedürfnisse dieses Publikums etwa in gleicher Weise besorgen, wie z. B. der verewigte Herausgeber der Gartenlaube für die des seinigen beflissen war, können, mit wenigen Ausnahmen, alle mich nicht leiden, ganz so wie die Redaktoren und Rezensenten unserer großen politischen Zeitungen; sie finden aber ihren Vortheil darin, ihrem Publikum meine Opern vorzuführen, und entschuldigen sich wiederum mit der ihnen nöthigen Rücksicht auf dieses ihr Publikum, wenn Jene ihnen Vorwürfe hierüber machen. Wie mag hierzu sich das Publikum der „Gartenlaube“ verhalten? Welches ist wirklich ein „Publikum“? Dieses oder jenes?

Jedenfalls herrscht hier eine große Verwirrung. Man könnte annehmen, solch eine beliebige Anzahl von Lesern eines Blattes habe in Wirklichkeit nicht den Charakter eines Publikums, denn sie bezeugt durch nichts, daß sie eine Initiative ausübe, viel weniger ein Urtheil habe; wogegen ihr Charakter die Trägheit sei, welche sich das eigene Denken und Urtheilen in weislicher Bequemlichkeit erspare, und dieß um so eifriger und störrischer, als endlich die langjährige Gewohnheit dieser Trägheits-Übung den Stempel der Überzeugung aufdrücke. Das ist nun aber anders bei dem Publikum der Theater: dieses nimmt unleugbar Initiative, und spricht sich, oft zum Erstaunen der dabei Interessirten, ganz unmittelbar darüber aus, was ihm gefällt und was ihm nicht gefällt. Es kann gröblich getäuscht werden, und soweit die Journale, namentlich auf die Direktoren der Theater, Einfluß gewinnen, kann besonders das Schlechte, sonderbarer Weise aber weniger das Mittelmäßige, das Gefallen eines Theaterpublikums oft tief im Schmutze herumziehen. Aber, es weiß sich aus jeder Versunkenheit auch wieder herauf zu helfen, und dieß ist unausbleiblich der Fall,

sobald ihm etwas Gutes geboten wird. Kommt es hierzu, so hat alle Chicane dagegen die Macht verloren. Der vermögende Bürger einer kleinen Stadt hatte einem meiner Freunde vor etwa zwei Jahren sich für einen Patronatplatz zu den Bayreuther Bühnenfestspielen gemeldet: er nahm dieß zurück, als er aus der „Gartenlaube“ erfahren hatte, meine Sache sei Schwindel und Geldprellerei. Endlich zog ihn die Neugier an; er wohnte einer Vorstellung des „Ring des Nibelungen“ bei und erklärte in Folge dessen meinem Freunde, zu jeder Aufführung desselben wieder nach Bayreuth kommen zu wollen. Wahrscheinlich nahm er an, daß in diesem einzigen Falle die Gartenlaube ihrem Publikum einmal zu viel zugemuthet habe, nämlich: dem vorgeführten Kunstwerke gegenüber ohne Eindruck zu bleiben.

Dieß wäre für jetzt Etwas vom Theaterpublikum! Man ersieht, an dieses ist eine Berufung möglich: wenn es nicht zu urtheilen versteht, so empfängt es Eindrücke doch unmittelbar, und zwar durch Hören und Sehen, sowie durch seelische Empfindungen. Was ihm ein wirkliches Urtheil erschwert, ist, daß seine Empfindungen nie vollkommen rein sein können, weil ihm im besten Falle immer nur das Mittelmäßige geboten wird, und dieß mit dem Anspruche für das Gute zu gelten. Ich sagte anfänglich, das Gute böte sich ihm nicht dar, und ich schien mir selber zu widersprechen, als ich, in der Folge, den Fall annahm, daß es ihm wirklich dargeboten würde, als welchen Fall ich meine Bayreuther Bühnenfestspiele heranzuziehen mir erlaubte.

Hierüber wünschte ich mich nun verständlich zu machen. Ohne einen allgemeinen, für alle Kultur-Epochen gültigen Grundsatz aufstellen zu wollen, fasse ich für jetzt unsere heutigen öffentlichen Kunstzustände in das Auge, wenn ich behaupte, daß unmöglich etwas wirklich gut sein kann, wenn es von vornherein für eine Darbietung an das Publikum berechnet und diese beabsichtigte Darbietung bei Entwerfung und Ausführung eines Kunstwerkes dem Autor als maaßgebend vorschwebt. Daß dagegen Werke, deren Entstehung und Ausführung dieser Absicht durchaus ferne liegen mußten, dennoch dem „Publikum“ dargeboten werden, ist ein dämonischer, in der tiefsten Nöthigung zur Konzeption solcher Werke aber begründeter Schicksalszug, durch den das Werk von seinem Schöpfer der Welt

gewissermaaßen abgetreten werden muß. Fraget den Autor, ob er sein Werk als ihm noch angehörig betrachtet, wenn es in die Wege sich verliert, auf welchen nur das Mittelmäßige angetroffen wird, und zwar das Mittelmäßige, welches sich für das Gute giebt. Das von dem oben angeführten indischen Spruche nicht Berührte ist aber, daß eben das Gute nur unter der Gestalt des Mittelmäßigen in unsere Öffentlichkeit tritt, und in dieser Verunstaltung dem Urtheile als dem Mittelmäßigen gleich dargeboten wird, weil das Gute in seiner reinen Gestalt, eben so wenig als die vollkommene Gerechtigkeit, in unserer Welt zu der ihm adäquaten Erscheinung kommen kann.

Wir sprechen noch vom Publikum unserer Theater. Ihm werden die Werke unserer großen Dichter und Tonsetzer vorgeführt: gewiß gehören diese dem seltenen, ja einzigen Guten an, was wir besitzen; aber schon, daß wir sie besitzen und als unser Eigenthum behandeln, hat sie, eben für uns, in das Gemeingut des Mittelmäßigen geworfen. An der Seite welch' anderer Produkte werden sie dem Publikum vorgeführt? Schon dieses Eine, daß sie auf derselben Bühne wie jene, und von denselben Darstellern, welche in jenen sich heimisch fühlen, uns vorgeführt werden, so wie daß wir endlich diese entwürdigende Nebeneinanderstellung und Vermischung ruhig dahin nehmen, bezeugt doch deutlich, daß jenes Gute uns nur dann verständlich gemacht werden zu können scheint, wenn es uns auf der Bodenfläche des Mittelmäßigen dargeboten wird. Das Mittelmäßige aber ist die breite Grundlage, und für das Mittelmäßige sind die Kräfte angeleitet und geübt, so daß es von unsren Schauspielern und Sängern richtiger und besser wiedergegeben wird, als, wie demnach sehr natürlich, das Gute.

Dieses festzustellen war für unsere Untersuchung zuerst nöthig, und über die Richtigkeit dieser Feststellung wird, so denke ich, nicht viel zu streiten sein: nämlich, daß nur das Mittelmäßige auf unseren Theatern gut, d. h. seinem Charakter entsprechend, das Gute aber schlecht, weil im Charakter der Mittelmäßigkeit, uns vorgeführt wird. Wer durch diesen Schleier hindurchblickt, und das Gute in seiner wahren Reinheit erkennt, kann, streng genommen, nicht mehr zu dem heutigen Theaterpublikum gezählt werden; wiewohl, was eben sehr bezeichnend für den Charakter eines Theaterpublikums ist, diese

Ausnahmen gerade nur hier angetroffen werden: während einem bloßen Leser-Publikum, namentlich einem Zeitungsleser-Publikum, jener Durchblick auf das wahrhaft Gute stets verwehrt bleiben wird. —

Was ist nun aber der Charakter des Mittelmäßigen?

Gemeinhin verstehen wir unter diesem wohl Dasjenige, was uns nicht etwas unbekannt Neues, das Bekannte aber in gefälliger und schmeichelnder Form bringt. Es könnte, im guten Sinn, das Produkt des Talentes darunter verstanden sein, wenn wir dieses mit Schopenhauer so auffassen, daß das Talent in ein Ziel treffe, welches wir zwar Alle sehen, aber nicht leicht erreichen; wogegen das Genie, der Genius des „Guten“, in ein Ziel treffe, das wir Anderen gar nicht einmal sehen.

Die eigentliche Virtuosität gehört daher dem Talente an, und an dem musikalischen Virtuosen wird die voranstehende Definition am verständlichsten. Wir haben da die Werke unserer großen Tonsetzer vor uns; sie richtig und im Geiste der Meister uns vorzutragen vermag aber nur, wer hierfür das Talent hat. Um seine Virtuosität ganz für sich glänzen zu lassen, richtet sich der Musiker oft eigene Tonstücke her: diese gehören dann in die Gattung des Mittelmäßigen, während ihre Virtuosität an sich dieser Gattung eigentlich schon nicht mehr zugeschrieben werden kann, da wir doch offen bekennen müssen, daß ein mittelmäßiger Virtuos in gar keiner Gattung mitzählt. — Eine, der bezeichneten sehr nahe verwandte Virtuosität, also die Wirksamkeit des eigentlichen Talentes, treffen wir im schriftstellerischen Fache mit großer Bestimmtheit bei den Franzosen an. Diese besitzen das Werkzeug zu ihrer Ausübung namentlich in einer, wie es scheint, eigens dafür ausgebildeten Sprache, in welcher geistvoll, witzig, und unter allen Umständen zierlich und klar sich auszudrücken als höchstes Gesetz gilt. Es ist unmöglich, daß ein französischer Schriftsteller Beachtung findet, wenn seine Arbeit nicht vor Allem diesen Anforderungen seiner Sprache genügt. Vielleicht erschwert gerade auch diese vorzügliche Aufmerksamkeit, welche er auf seinen Ausdruck, seine Schreibart ganz an und für sich zu verwenden hat, dem französischen Schriftsteller wahre Neuheit seiner Gedanken, also etwa das Erkennen des Zieles, welches Andere noch nicht sehen; eben schon aus dem

Grunde, weil er für diesen durchaus neuen Gedanken den glücklichen, auf Alle sofort zutreffend wirkenden Ausdruck nicht finden können würde. Hieraus dürfte es zu erklären sein, daß die Franzosen in ihrer Litteratur so unübertreffliche Virtuosen aufzuweisen haben, während der intensive Werth ihrer Werke, mit den großen Ausnahmen früherer Epochen, sich selten über das Mittelmäßige erhebt.

Nichts Verkehrteres kann man sich nun denken, als die Eigenschaft, welche die Franzosen auf dem Grunde ihrer Sprache zu geistreichen Virtuosen macht, von deutschen Schriftstellern adoptirt zu sehen. Die deutsche Sprache als Instrument der Virtuosität behandeln zu wollen, durfte nur Solchen einfallen, welchen die deutsche Sprache in Wahrheit fremd ist und daher zu üblen Zwecken von ihnen gemisbraucht wird. Keiner unserer großen Dichter und Weisen kann daher als Sprachvirtuos beurtheilt werden: jeder von ihnen war noch in der Lage Luther's, welcher für seine Übersetzung der Bibel sich in allen deutschen Mundarten umsehen mußte, um das Wort und die Wendung zu finden, dasjenige Neue deutsch-volksthümlich auszudrücken, als welches ihm der Urtext der heiligen Bücher aufgegangen war. Denn dieß ist der Unterschied des deutschen Geistes von dem jedes anderen Kulturvolkes, daß die für ihn Zeugenden und in ihm Wirkenden zu allernächst etwas noch Unausgesprochenes ersahen, ehe sie daran gingen überhaupt zu schreiben, welches für sie nur eine Nöthigung in Folge der vorangegangenen Eingebung war. So hatte jeder unserer großen Dichter und Weisen sich seine Sprache erst zu bilden; eine Nöthigung, welcher selbst die erfinderischen Griechen nicht unterworfen gewesen zu sein scheinen, weil ihre Sprache ihnen als ein stets nur lebenvoll gesprochenes, und deßhalb jeder Anschauung und Empfindung willig gehorchendes, nicht aber durch schlechte Schriftstellerei verdorbenes, Element zu Gebote stand. Wie beklagte es dagegen Goethe, in einem Gedichte aus Italien, durch seine Geburt zur Handhabung der deutschen Sprache verurtheilt zu sein, in welcher er sich Alles erst erfinden müßte, was z. B. den Italienern und Franzosen ganz von selbst sich darböte. Daß wir unter solchen Nöthen nur wirklich originale Geister unter uns als produktiv haben erstehen sehen, möge uns über uns selbst belehren, und jedenfalls zu der Erkenntniß

bringen, daß es mit uns Deutschen eine besondere Bewandtniß habe. Diese Erkenntniß wird uns aber auch darüber belehren, daß, wenn Virtuosität in irgend einem Kunstzweige die Dokumentation des Talentes ist, dieses Talent, wenigstens im Zweige der Litteratur, den Deutschen völlig abgehen muß: wer hierin sich zur Virtuosität auszubilden bemüht, wird Stümper bleiben; wenn er aber als solcher, ähnlich wie etwa der musikalische Virtuos sich eigene Stücke komponirt, für seine vermeintliche Virtuosität sich dichterische Entwürfe zurecht legt, so werden diese nicht der Kategorie des Mittelmäßigen, sondern des einfach Schlechten, d. h. gänzlich Nichtigen, angehören.

Dieses Schlechte, weil Nichtige, ist nun aber das Element unserer ganzen „modernen" — sogenannten belletristischen — Litteratur geworden. Die Verfasser unserer zahlreichen Litteratur-Geschichtsbücher scheinen sich hierauf besinnen zu wollen, wobei sie auf allerhand sonderbare Einfälle gerathen, wie z. B., daß wir jetzt nichts Gutes mehr hervorbrächten, weil Goethe und Schiller uns auf Abwege geführt hätten, von denen uns wieder abzuleiten unsere feuilletonistische Straßenjugend etwa berufen sein müsse. Wer so etwas mit großer Ignoranz, aber gehöriger Schamlosigkeit bis in sein sechzigstes Jahr als biederes Handwerk betreibt, dem besorgt der Kulturminister eine Pension. Kein Wunder nun, daß diesen Männern der gedruckten deutschen Intelligenz das eigentlich Gute, das Werk des Genie's, ungemein verhaßt ist, schon weil es sie so sehr stört; und wie leicht fällt es ihnen, für diesen Haß sich Theilnehmer zu verschaffen: das ganze lesende Publikum, ja — die ganze, durch das Zeitungslesen heruntergebrachte Nation selber, steht rüstig ihnen zur Seite.

Es war uns ja, durch die unglaublichsten Täuschungen unserer Regierungen über den Charakter der Deutschen und die daraus entsprungenen, halsstarrig festgehaltenen Irrungen und ausgeübten Misgriffe so ungemein leicht gemacht worden, liberal zu sein. Was eigentlich unter dem Liberalismus zu verstehen war, konnten wir ruhig den Predigern und Geschäftsbesorgern desselben zur Erwägung und Ausführung überlassen. Wir wollten demnach — vor allen Dingen — Preßfreiheit, und wer einmal von der Censur eingesteckt wurde, war ein Märtyrer und jedenfalls ein wahrhaftiger Mann, welchem überallhin mit

dem Urtheile zu folgen war. Brachte dieser die Einnahmen seines Journals endlich auf eine Rente von einer halben Million Thaler für sich, so bewunderte man den Märtyrer außerdem noch als sehr verständigen Geschäftsmann. Dieß geht aber nun so fort, trotzdem die Feinde des Liberalismus, nachdem uns von jenseits Preßfreiheit und allgemeines Stimmrecht aus reinem Vergnügen an der Sache dekretirt worden, gar nicht mehr recht zu bekämpfen sind. Aber im rüstigen Kampfe, d. h. in der Bekämpfung von irgend etwas als gefährlich Ausgegebenem, liegt die Macht des Journalisten, und der Anreiz, den er auf sein Publikum ausübt. Da heißt es denn: die Macht haben wir, 400,000 Abonnenten stehen hinter uns und sehen uns von dort aus zu: was bekämpfen wir jetzt? Da kommt alsbald das ganze Litteraten- und Rezensententhum zur Hilfe: Alle sind liberal und hassen das Ungemeine, vor Allem das seinen eigenen Weg Gehende und um sie nicht sich Kümmernde. Je seltener diese Beute anzutreffen ist, desto einmüthiger stürzt sich Alles darauf, wenn sie sich einmal darbietet. Und das Publikum, immer von hinten, sieht zu, hat dabei jedenfalls den Genuß der Schadenfreude, und außerdem die Genugthuung der Überzeugung, immer für die Volksrechte einzustehen, da ja z. B. auch in Kunstangelegenheiten, von denen es gar nichts versteht, immer die zu völliger Berühmtheit erhobenen Haupt-Rezensenten der größten, bewährtesten und allerliberalsten Zeitungen es sind, welche sein Gewissen darüber beruhigen, daß seine Verhöhnung des von Jenen Geschmäheten am rechten Platze sei. Was dagegen die einzige würdige Aufgabe für den Gebrauch solch einer, mit erstaunlichem Erfolge aufgebrachten Journal-Macht wäre, das kommt den Gewalthabern derselben nie bei: nämlich, einen unbekannten oder verkannten großen Mann an das Licht zu ziehen und seine Sache zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Außer dem richtigen Muthe fehlt ihnen aber vor allen Dingen der nöthige Geist und Verstand hierfür, und es gilt dieß für jedes Gebiet. Als diese liberalen Vorkämpfer für die Preßfreiheit sich abärgerten, ließen sie den Nationalökonomen Friedrich List mit seinen großen, für die Wohlfahrt des deutschen Volkes so höchst ersprießlichen Plänen ruhig unbeachtet zu Grunde gehen, um es weislich der Nachwelt zu überlassen, diesem Manne, der zur Durchführung seiner Pläne allerdings nicht

der Preßfreiheit, sondern der Preßtüchtigkeit bedurfte, ein Monument, d. h. sich selbst eine Schmach-Säule, zu setzen. Wo blieb der große Schopenhauer, dieser wahrhaft einzig freie deutsche Mann seiner Zeit, wenn ihn nicht ein englischer Reviewer uns entdeckt hätte? Noch jetzt weiß das deutsche Volk nichts anderes von ihm, als was gelegentlich irgend ein Eisenbahn-Reisender von einem anderen hört, nämlich: Schopenhauer's Lehre sei, man solle sich todtschießen. — Das sind solche Züge der Bildung, wie sie an heiteren Sommerabenden in der gemüthlichen Gartenlaube zu gewinnen ist.

Nun hat dieß Alles aber doch auch noch eine andere Seite. Wir geriethen bei unserer Untersuchung zuletzt ausschließlich auf die Leiter des Publikums, und ließen das Publikum selbst darüber aus dem Auge. Jene sind für den von ihnen angerichteten Schaden nicht durchweg so verantwortlich, als es dem strengen Beurtheiler ihres Treibens erscheinen mag: sie leisten am Ende das, wozu sie befähigt sind, sowohl in moralischer wie in intellektueller Hinsicht. Ihrer sind Viele; es giebt der Litteraten wie Sand am Meere, und leben will Jeder. Sie könnten etwas Nützlicheres und Erfreulicheres treiben; das ist wahr. Aber es ist so leicht und daher so verlockend geworden, litterarisch und journalistisch zu faulenzen, zumal da es so viel einbringt. Wer verhilft ihnen nun zu dieser, so wenig Erlernung kostenden und doch so schnell lohnenden Ausübung aggressiver litterarischer Faulenzerei?

Offenbar ist dieß das Publikum selbst, welchem sie wiederum den Hang zur Trägheit, die seichte Lust, sich an Strohfeuer zu wärmen, sowie die eigentliche Neigung des Deutschen zur Schadenfreude, das Gefallen am Geschmeicheltwerden zur angenehmsten Gewohnheit gemacht haben. Diesem Publikum beizukommen möchte ich mich nicht getrauen: wer einmal, sei es im Eisenbahnwagen, im Caféhaus oder in der Gartenlaube lieber liest, als selbst hört, sieht und erfährt, dem ist durch alles Schreiben und Drucken von unserer Seite nichts anzuhaben. Da werden zehn Auflagen einer Schandschrift über Denjenigen verschlungen, dessen eigene Schrift man gar nicht erst zur Hand nimmt. Das hat nun einmal seine tiefen, bis in das Metaphysische reichenden Gründe.

Welches andere Publikum ich dagegen meine, und welche

günstigen Erfolge von ihm für ein besseres Gedeihen namentlich unserer verwahrlosten öffentlichen Kunst- und Kultur-Zustände zu erwarten sein dürften, deutete ich schon an, und ich behalte mir nun vor, meine Ansichten hierüber in einem folgenden zweiten Artikel deutlicher darzulegen, — oder, in der modernen Virtuosensprache ausgedrückt: klarzustellen.

II.

Wenn ich diesem Artikel das „eritis sicut deus scientes bonum et malum" voransetze, und diesem das „vox populi vox dei" nachfolgen lasse, so habe ich etwa den Weg, den ich mit der beabsichtigten Untersuchung einzuhalten gedenke, nicht unrichtig bezeichnet, wobei nur noch das „mundus vult decipi" in unangenehme Mitbetrachtung zu ziehen sein dürfte. —

Was ist gut, und was ist schlecht? Und wer entscheidet hierüber? — Die Kritik? So könnten wir die Ausübung einer wahrhaftigen Befähigung zum Urtheilen nennen; nur kann die beste Kritik nichts anderes sein, als die nachträgliche Zusammenstellung der Eigenschaften eines Werkes mit der Wirkung, welche es auf diejenigen hervorgebracht, denen es dargeboten worden ist. Somit möchte die beste Kritik, wie etwa die des Aristoteles, mehr als eine, wenn auch naturgemäß unfruchtbare, Anleitung bei fernerem Produziren zu wirken beabsichtigen, sobald sie nicht bloß als Spiel des Verstandes zur Herausfindung und Erklärung der Vernunft des auf ganz anderem Wege bereits ausgesprochenen Urtheiles sich kund gäbe.

Sehen wir, nach dieser ihr zugetheilten Bedeutung, hier ebenso von der Kritik ab, wie von dem Leserpublikum, für welches sie bestimmt ist, nothwendig bereits abgesehen werden mußte, so bleibt uns für den Hauptzweck dieser Untersuchung nur diejenige lebendige Versammlung, welcher das Kunstwerk unmittelbar vorgeführt wird, zur Betrachtung übrig.

Bekennen wir zuvörderst, daß es schwer fällt, einem heutigen Theaterpublikum sofort die bedeutenden Eigenschaften zuzusprechen, welche wir, nothgedrungen, jener „vox populi"

zuerkennen wollten oder mußten. Wenn in ihm alle üblen Eigenschaften jeder Menge überhaupt sich geltend machen; wenn hier Trägheit neben Zügellosigkeit, Rohheit neben Geziertheit, namentlich aber Unempfänglichkeit und Abgeschlossenheit gegen Eindrücke tieferer Art, vollauf anzutreffen sind; so müssen wir doch auch bestätigen, daß wiederum hier, wie bei jeder Menge überhaupt, diejenigen Elemente hingebungsvoller Empfänglichkeit anzutreffen sind, ohne deren Mitwirkung nichts Gutes je in die Welt hätte treten können. Wo wäre die Wirkung der Evangelien geblieben, wenn nicht eben die Menge, der „populus" jene Elemente in sich schloß?

Das Üble ist eben nur, daß namentlich das heutige deutsche Publikum aus so gar verschiedenartigen Elementen sich zusammensetzt. Sobald ein neues Werk Aufsehen erregt, treibt die Neugierde Alles in das Theater, welches auch für das Gewöhnliche als der Versammlungsort der Zerstreuungsbedürftigen überhaupt angesehen wird. Wer im Theater, die meistens schlechten Aufführungen unbeachtet lassend, sich hingegen ein sehr unterhaltendes und lehrreiches Schauspiel verschaffen will, der wende der Bühne den Rücken zu und betrachte sich das Publikum, — was andererseits durch die Konstruktion unsrer Theatersäle so sehr erleichtert wird, daß an vielen Plätzen, sobald man sich den Hals nicht beständig verdrehen will, geradesweges die Nöthigung zu solcher Richtung in Anschlag gebracht zu sein scheint. Bei dieser Betrachtung werden wir alsbald finden, daß ein großer Theil der Zuschauer rein aus Irrthum und in falscher Annahme heute in das Theater gerathen ist. Der Trieb, der Alle in das Theater geführt hat, mag immerhin nur als Unterhaltungssucht erkannt werden, und dieß in Betreff eines Jeden der Gekommenen; allein, die ungemeine Verschiedenheit der Empfänglichkeit, sowie ihrer Grade, wird dem ein Theaterpublikum beobachtenden Physiognomiker hier deutlicher erkennbar, als irgendwo sonst, selbst als in der Kirche, weil hier die Heuchelei zudeckt, was dort sich ohne jede Scheu offenbaren darf. Hierbei sind aber die verschiedenen Gesellschafts- und Bildungsstufen, denen die Zuschauer angehören, keinesweges für die Verschiedenheit der Empfänglichkeit der Individuen maaßgebend: auf den ersten, wie auf den letzten Plätzen trifft sich das gleiche Phänomen der Empfänglichkeit

und der Unempfänglichkeit dicht neben einander an. In einer der vorzüglichen früheren Aufführungen des „Tristan“ in München beobachtete ich, während des letzten Aktes, eine lebenvolle Dame mittleren Alters in vollster Verzweiflung der Gelangweiltheit sich gebärdend, während ihrem Gatten, einem graubärtigen höheren Offiziere, die Thränen der tiefsten Ergriffenheit über die Wangen flossen. So beklagte sich ein von mir hochgeschätzter würdiger alter Herr von freundlichster Lebensgesinnung bei einer Aufführung der „Walküre“ in Bayreuth, während des zweiten Aktes über die von ihm als unerträglich empfundene Länge der Scene zwischen Wotan und Brünnhilde; seine neben ihm sitzende Frau, eine ehrwürdige, häuslich sorgsame Matrone, erklärte ihm hingegen, daß sie nur bedauern würde, die tiefe Ergriffenheit von ihr genommen zu sehen, in welcher sie die Klage dieses Heidengottes über sein Schicksal gefesselt hielte. — Offenbar zeigt es sich an solchen Beispielen, daß die natürliche Empfänglichkeit für unmittelbare Eindrücke von theatralischen Vorstellungen und den ihnen zu Grunde liegenden dichterischen Absichten eben so ungemein verschieden ist, wie die Temperamente überhaupt, ganz abgesehen von den verschiedenen Graden der Bildung es sind. Die Eine hätte ein bunt abwechselndes Ballet, den Anderen ein geistvoll spannendes Intriguenspiel gefesselt, wogegen ihre Nachbarn wiederum gleichgiltig geblieben sein könnten. — Wie soll hier geholfen und der heterogenen Menge das Allbefriedigende vorgeführt werden? Der Theaterdirektor des Prologes zum Faust scheint die Mittel hierzu anrathen zu wollen.

Die Franzosen aber haben dieß, mindestens für ihr Pariser Publikum, bereits besser verstanden. Sie kultiviren für jedes Genre ein besonderes Theater; dieses wird von Denen besucht, welchen dieses Genre zusagt: und so kommt es, daß die Franzosen, vom intensiven Werthe ihrer Produktionen abgesehen, immer Vorzügliches zu Tage bringen, nämlich immer homogene theatralische Leistungen vor einem homogenen Publikum.

Wie steht es hiermit bei uns?

Wo in den größeren unserer Hauptstädte, namentlich in Folge der Freigebung der Theater an die Spekulation, neben den von den Höfen unterhaltenen Theatern sogenannte Genre- und Volks-Theater sich eingefunden haben, dürfte dem Pariser

Vorbilde auch in Deutschland etwas näher getreten worden sein. Versagen wir es uns an dieser Stelle, die Leistungen dieser Theater abzuschätzen, und dürfen wir den Werth derselben schon aus dem Grunde wenig hoch anschlagen, weil sie fast gar keine Originalprodukte, sondern meistens nur „lokalisirte" ausländische Waare bieten, so möchten wir immerhin gern annehmen, daß, der Verschiedenartigkeit des Genres dieser Theater entsprechend, im größeren Publikum sich auch die Scheidung derjenigen Elemente vollziehen dürfte, welche in ihrer unmittelbaren Mischung die zuvor bezeichnete verwirrende, uns beunruhigende Physiognomie desselben uns zur Wahrnehmung brachte. Es scheint dagegen, daß die Operntheater, schon ihres Alles anziehenden scenischen wie musikalischen Prunkes wegen, immer der Gefahr ausgesetzt bleiben werden, ihre Leistungen einem in sich tief gespaltenen, durchaus ungleich empfänglichen Publikum vorführen zu müssen. Wir ersehen, daß in Berührung mit einem so höchst ungleichartigen Publikum jeder Berichterstatter über das hier angetroffene Gefallen oder Missfallen seine besondere Ansicht geltend machen kann; das absolut richtige Urtheil in diesem Betreff möchte hier schwerer als sonst wo zu ermitteln sein.

Daß an den hieraus entstehenden Verwirrungen der Charakter der Leistungen dieser Operntheater zumeist selbst die Schuld trägt, ist unleugbar. Hier fehlt es eben an jeder Ausbildung eines Styles, in Folge deren wenigstens der reine Kunstgeschmack des Publikums zu einer Sicherheit gelangen könnte, um vermöge eines verfeinerten Sinnes für Form den psychologischen Zufall der Eindrücke in so weit beherrschen zu können, daß die Empfänglichkeit dafür nicht einzig dem Temperamente überlassen bliebe. Ihre guten Theater haben es hingegen den Franzosen erleichtert, ihren Sinn für Form auf das Vortheilhafteste auszubilden. Wer die höchst spontanen Kundgebungen des Pariser Publikums bei einer zart ausgeführten Nüance des Schauspielers oder Musikers, sowie überhaupt bei der Manifestation eines schicklichen Formensinnes erfahren hat, wird, von Deutschland kommend, hiervon wahrhaft überrascht worden sein. Man hatte den Parisern gesagt, ich verurtheile und vermiede die Melodie: als ich ihnen vor längerer Zeit in einem Konzerte den Tannhäuser-Marsch vor-

spielen ließ, unterbrach das Auditorium nach den sechszehn Takten des ersten Cantabile's mit vollstem Beifallssturme das Tonstück. Etwas diesem Sinne Ähnliches traf ich noch bei dem Wiener Publikum an: hier war es ersichtlich, daß Alles mit zarter Aufmerksamkeit der Entwickelung eines mannigfaltig gegliederten melodischen Gedankens folgte, um, gleichsam bei dem Punktum der Phrase angekommen, auf das Lebhafteste seine Freude hieran zu bezeigen. Nirgends habe ich dieß sonst in Deutschland angetroffen; wogegen ich meistens nur den summarischen Ausbrüchen enthusiastischer Bezeichnungen es zu entnehmen hatte, daß ich im großen Ganzen auf Empfänglichkeit im Allgemeinen getroffen war.

Des einen Mittels, uns des Urtheiles des Publikums zu versichern, nämlich der Berechnung seines Formensinnes, ja überhaupt seines Kunstgeschmackes, hat sich Derjenige zu entschlagen, welcher seine Produkte dem heutigen deutschen Theaterpublikum darbietet. Es ist wahrhaft niederschlagend, selbst an unseren Gebildetsten wahrnehmen zu müssen, daß sie eine gute von einer schlechten Aufführung, oder das in einzelnen Zügen hier erreichte, dort aber gröblich verfehlte Gelingen, nicht eigentlich zu unterscheiden wissen. Wenn es z. B. mir bloß auf den Anschein ankäme, dürfte ich mich dieser traurigen Erfahrung fast freuen; denn, genöthigt die Stücke des „Ring des Nibelungen“ den Theatern zur Weiteraufführung zu überlassen, muß mir die sonderbare Tröstung ankommen, daß Alles, was ich für die Bayreuther Festaufführungen meines Werkes aufbot, um es nach allen Seiten so richtig und giltig wie möglich zur Darstellung zu bringen, dort gar nicht vermißt werden wird, und, im Gegentheile, grobe Übertreibungen zart angedeuteter scenischer Vorgänge (z. B. des sogenannten Feuerzaubers) für viel gelungener, als nach meiner Anleitung ausgeführt, gelten werden.

Wer sich an das deutsche Publikum zu wenden hat, darf daher nichts in Berechnung ziehen, als seine, wenn auch mannigfaltig gebrochene, Empfänglichkeit für mehr seelische als künstlerische Eindrücke; und, so verdorben das Urtheil im Allgemeinen durch die grassirende Journalistik auch sein mag, ist dieses Publikum doch einzig nur als ein naiv empfängliches in Betracht zu nehmen, welchem, in seinem wahren seelischen Ele-

mente erfaßt, jenes angelesene Vorurtheil alsbald vollständig benommen werden kann.

Wie soll nun aber Der verfahren, der an diese naive Empfänglichkeit zu appelliren sich bestimmt fühlt, da seine Erfahrung ihm andererseits zeigt, wie gerade diese Empfänglichkeit von der Überzahl der Theaterstückmacher ebenfalls in Berechnung gezogen und zur Ausbeutung für das Schlechte benützt wird? Bei diesen herrscht die Maxime: „mundus vult decipi“ vor, welche mein großer Freund Franz Liszt einst gut gelaunt als „mundus vult Schundus“ wiedergab. Wer diese Maxime dagegen verwirft, und das Publikum zu betrügen demnach weder ein Interesse noch Lust empfindet, der dürfte daher wohl für so lange, als ihm die Muße dazu vergönnt ist sich ganz selbst anzugehören, das Publikum einmal ganz aus den Augen lassen; je weniger er an dieses denkt, wird ihm, dem ganz seinem Werke Zugewendeten, dann ein ideales Publikum, wie aus seinem eigenen Innern, entgegentreten: sollte dieses auch nicht viel von Kunst und Kunstform verstehen, so wird desto mehr ihm selbst die Kunst und ihre Form geläufig werden, und zwar die rechte, wahre, die gar nichts von sich merken läßt, und deren Anwendung er nur bedarf, um klar und deutlich sein innerlich erschautes mannigfaltiges Gebilde dem müheloseu Empfängnisse der außer ihm athmenden Seele anzuvertrauen.

So entsteht, wie ich dieß früher sagte, einzig Das, was man das Gute in der Kunst nennen kann. Es ist ganz gleich dem moralisch Guten, da auch dieß keiner Absicht, keinem Anliegen entspringen kann. Hiergegen möchte nun das Schlechte eben darin bestehen, daß die Absicht, durchaus nur zu gefallen, sowohl das Gebilde als dessen Ausführung hervorruft und bestimmt. Da wir bei unserem Publikum nicht einen ausgebildeten Sinn für künstlerische Form, sondern fast einzig eine sehr verschiedenartige Empfänglichkeit, wie sie schon durch das Verlangen nach Unterhaltung erweckt wird, in Berechnung ziehen durften, so müssen wir das Werk, welches eben nur diese Unterhaltungssucht auszubeuten beabsichtigt, als an sich gewiß jedes Werthes baar erkennen, und in so fern der Kategorie des moralisch Schlechten sehr nahe angehörig bezeichnen, als es auf Nutzziehung aus den bedenklichsten Eigenschaften der Menge ausgeht.

Hier gilt eben die Lebensregel: „die Welt will betrogen sein, also betrügen wir“.

Dennoch möchte ich die Rohheit, welche in der Anwendung dieser Maxime sich kundgiebt, noch nicht das absolut Schlechte nennen; hier kann die Naivetät des Weltkindes, welches in der allgemeinen Täuschung über die wahre Bedeutung des Lebens, halb aufgeweckt, halb stumpfsinnig, durch dieses Leben sich dahin behilft, noch immer zu einem Ausdruck gelangen, welcher das schlummernde Talent uns zur Wahrnehmung bringt. Wenn das, was wir unter einer würdigen Popularität begreifen möchten, bei dem so bedenklich unklaren Verhältnisse der Kunst zu unserer modernen Öffentlichkeit fast kaum mit Sicherheit bestimmt werden kann, haben wir Denjenigen, welche in dem zuletzt berührten Sinne die Unterhaltung des Publikums sich angelegen sein lassen, eigentlich eine moderne Popularität einzig zuzusprechen. Ich glaube, daß die allermeisten unserer populär gewordenen Schauspielschreiber und Opernkomponisten mit vollem Bewußtsein auf nichts anderes ausgegangen sind, als die Welt zu täuschen, um ihr zu schmeicheln: daß dieß mit Talent, ja mit Zügen von Genialität geschehen konnte, sollte uns immer wieder nur zu genauerer Besinnung über den Charakter des Publikums veranlassen, durch dessen ernstliches Erkanntwerden wir gewiß zu einem weit schonenderen Urtheil über die ihm zu dienen Beflissenen angeleitet würden, als andererseits der intensive Werth ihrer Arbeiten es uns gestattet. An einem eminenten Beispiele glaube ich bereits einmal auf das hier vorliegende Problem deutlich hingewiesen zu haben, als ich die Mittheilung meiner Erinnerungen an Rossini (im achten Bande meiner gesammelten Schriften) mit dem Urtheile beschloß, daß der geringe intensive Werth seiner Werke nicht seiner Begabung, sondern lediglich seinem Publikum, sowie dem Charakter seiner Zeitumgebung (man denke an den Wiener Kongreß!) in Rechnung zu bringen sei. An einer Abschätzung des Werthes gerade Rossini's wird es uns jetzt auch recht deutlich aufgehen, was eigentlich das Schlechte in der Kunst ist. Unmöglich kann Rossini unter die schlechten, ganz gewiß auch nicht unter die mittelmäßigen Komponisten gezählt werden; da wir ihn jedenfalls aber auch nicht unseren deutschen Kunstheroen, unserem Mozart oder Beethoven zugesellen können, so bleibt hier ein fast

kaum zu bestimmendes Werth-Phänomen übrig, vielleicht dasselbe, was in unserem indischen Weisheitsspruche so geistvoll negativ bezeichnet wird, wenn er nicht das Schlechte, sondern das Mittelmäßige schlecht nennt. Es bleibt nämlich übrig, mit der Täuschung des Publikums zugleich auf die Täuschung des wahren Kunsturtheiles auszugehen, ungefähr wie leichte und fehlerhafte Waare für schwere und solide anbringen zu wollen, um die allerwiderwärtigste Erscheinung zu Tage zu fördern. In dieser Erscheinung, welche ich in verschiedenen früheren Abhandlungen hinlänglich zu charakterisiren versucht habe, spiegelt sich aber unsere ganze heutige öffentliche Kunstwelt mit einem um so vertrauensseligeren Behagen, als unser ganzer offizieller Richterstaat, Universitäten, Hochschulen und Ministerien an der Spitze, ihr unausgesetzt die Preise höchster Solidität zuerkennt.

Dieses Publikum näher zu beleuchten, welches jenem einzig Schlechten ein akademisches Gefallen zugewendet hält, behalte ich mir heute für einen späteren Artikel vor, wogegen ich für jetzt wünschte, das mir gestellte Thema durch einen Versuch der Aufdeckung der „vox populi“ eben im Gegensatze zu jenem akademisch sich gebärdenden Publikum, in einem tröstlichen Sinne einem vorläufigen Abschlusse noch entgegen zu führen.

Ich bezeichnete die Werkstätte des wahrhaft Guten in der Kunst; sie lag fern vom eigentlichen Publikum ab. Hier mußte die Kunst des Schaffens ein Geheimniß bleiben, ein Geheimniß vielleicht für den Schöpfer selber. Das Werk selbst erschreckt die scheinbaren Kunstgenossen: ist alles in ihm durchaus verdreht und neu, oder längst schon dagewesen und alt? Hierüber wird gestritten. Es scheint, als handele es sich um eine Misgeburt. Endlich tritt es vor das Publikum, ja — vor unser Theaterpublikum: dieses findet zunächst sein Gewohntes nicht wieder: hier dünkt etwas zu lang, dort möchte etwas Verweilen zu wünschen sein. Unruhe, Beklemmung, Aufregung. Das Werk wird wiederholt: immer wieder zieht es an; das Ungewohnte wird gewohnt, wie Altverständliches. Die Entscheidung fällt: das Gottesurtheil ist ausgesprochen, und der Rezensent — schimpft fort. Ich glaube, man kann heutigen Tages auf dem Kunstgebiete keine deutlichere „vox dei“ vernehmen.

Diesen unendlich wichtigen, einzig erlösenden Prozeß dem Walten des Zufalles zu entziehen, und ungestört ihn vor sich

gehen zu lassen, gab dem Verfasser dieser Zeilen den Plan zu den Bühnenfestspielen in Bayreuth ein. Bei dem ersten Versuche zu seiner Aufführung war seinen Freunden leider die vor Allem beabsichtigte Ungestörtheit versagt. Wiederum drängte sich das Allerfremdartigste zusammen, und wir erlebten im Großen und Ganzen doch nur eben wieder eine „Opernaufführung“. So muß denn nochmals an die problematische „vox populi“ appellirt werden. Der „Nibelungenring“ wird in Stadt- und Hoftheatern gegen baar ausgewechselt, und wiederum ist eine neue Erfahrung auf räthselhaftem Gebiete zu machen. —

Um schließlich noch der, in der Überschrift genannten, „Popularität“ zu erwähnen, auf welche ich später noch etwas ausführlicher zurückzukommen gedenke, so deute ich das interessante Problem, welches hierbei zu besprechen sein wird, vorläufig mit abermaliger Bezugnahme auf das soeben berührte Schicksal meines Bühnenfestspieles an. Viele mir Gewogene sind der Meinung, es sei providentiell, daß jenes mein Werk jetzt gezwungener Maaßen sich über die Welt zerstreue; denn dadurch sei ihm diejenige Popularität gesichert, welche ihm bei seinen vereinsamten Aufführungen in unserem Bayreuther Bühnenfestspielhause nothwendig vorenthalten sein würde. Dieser Ansicht dünken mich nun noch große Irrthümer zu Grunde zu liegen. Was durch unsere Theater gegenwärtig zu einem Eigenthum ihrer Abonnenten und Extrabesucher geworden ist, kann mir durch diesen Aneignungsakt noch nicht als volksthümlich, will sagen: dem Volke eigenthümlich gelten. Erst die höchste Reinheit im Verkehr eines Kunstwerkes mit seinem Publikum kann die nöthige Grundlage zu seiner edlen Popularität bilden. Wenn ich die vox populi hochstelle, so kann ich doch nicht das heut zu Tage „populär“ Gewordene als Produkt des „deus“ jener „vox“ anerkennen. Was sagen mir die sechzig Auflagen des „Trompeter von Säckingen“? Was die 400,000 Abonnenten der „Gartenlaube“? —

Hierüber denn ein anderes Mal.

III.

Wir betrachteten uns das Publikum der Zeitungsleser und das der Theatergänger, um auf den Populus und die von ihm ausgehende Popularität für jetzt erst nur einen trüb ausspähenden Blick zu werfen. Noch mehr sollten wir befürchten diesen Ausblick uns zu trüben, wenn wir zuvor noch das akademische Publikum in unsere Betrachtung ziehen. „Wann spricht das Volk, halt' ich das Maul", lasse ich einmal einen meiner Meistersinger sagen; und wohl ist anzunehmen, daß eine ähnlich sich ausdrückende stolze Maxime der Grundsatz alles Katheberthums sei, möge nun das Katheder in der Schulstube oder im Collegiumsaale stehen. Doch hat die Physiognomie des akademischen Wesens bereits den Vortheil für sich, selbst populär zu sein: man schlage die vortrefflichen „fliegenden Blätter" auf, und sogleich wird selbst der auf der Eisenbahn reisende Bauer den „Professor" erkennen, wie ihn die geistvollen Zeichnungen der Münchener Künstler uns zu harmloser Unterhaltung öfters dort vorführen; zu diesem Typus komme nun noch der gewiß nicht minder populäre Student, mit der Kinderkappe auf einem Theile des Kopfes, in Kanonenstiefeln, den überschwellenden Bierbauch vor sich hertreibend, und wir haben den Lehrer und den Schüler der „Wissenschaft" vor uns, welche stolz auf uns Künstler, Dichter und Musiker, als die Spätgeburten einer verrotteten Weltanschauungs-Methode herabblicken.

Sind die Pfleger dieser Wissenschaft zwar in ihrer Erscheinung vor den Augen des Volks populär, so entgeht ihnen leider doch jeder Einfluß auf das Volk selbst, wogegen sie sich ausschließlich an die Minister der deutschen Staaten halten. Diese sind zwar meistens nur Juristen, und haben auf den Universitäten etwa das gelernt, was ein Engländer, der seine Staatscarrière als Rechtsanwalt beginnt, im Geschäfte eines Advokaten sich aneignet; aber, je weniger sie von der eigentlichen „Wissenschaft" verstehen, desto eifriger sind sie auf die Dotirung und Vermehrung der Universitätskräfte des Landes bedacht, weil man uns nun einmal im Auslande beständig nachsagt, daß, wenn auch sonst nicht viel an uns sein sollte, wenigstens unsere Universitäten sehr viel taugten. Namentlich auch unsere Fürsten,

denen übrigens eine vortreffliche Soldatenzucht vom Auslande bereitwillig nachgerühmt wird, hören gern von ihren Universitäten sprechen, und sie überbieten sich gegenseitig in der „Hebung“ derselben, wie es denn kürzlich einen König von Sachsen in der Fürsorge für seine Universität zu Leipzig nicht eher ruhen ließ, als bis die Anzahl der dort Studirenden die der Berliner Universität überholt hatte. Wie stolz dürfen sich unter solchen allerhöchsten Eiferbezeichnungen für sie die Pfleger der deutschen „Wissenschaft“ nicht fühlen!

Daß dieser Eifer von oben einzig der Befriedigung einer immerhin würdigen Eitelkeit gelte, ist allerdings nicht durchweg anzunehmen. Die sehr große Fürsorge für die Disziplin derjenigen Lehrfächer, welche zur Abrichtung von Staatsdienern verwendbar sind, bezeugt, daß die Regierungen bei der Pflege der Gymnasien und Universitäten auch einen praktischen Zweck im Auge haben. Wir erfuhren durch eine Druckschrift des Göttinger Professors P. de Lagarde vor einiger Zeit hierüber wiederum sehr Belehrendes, wodurch wir in den Stand gesetzt wurden, die eigentlichen Absichten der Staatsministerien, sowie die besonderen Ansichten derselben über das nützlich zu Verwendende aus den Gebieten der einzelnen Wissenschaften, gut zu erkennen. Auf das große Anliegen der Regierungen, besonders ausdauernder Arbeitskräfte sich zu versichern, hat man durch die uns bekannt werdenden strengen Anordnungen im Betreff der täglichen Unterrichtsstunden, namentlich in den Gymnasien, zu schließen. Frägt ein um die Gesundheit seines Sohnes bekümmerter Vater z. B. einen Gymnasial-Direktor, ob der, den ganzen Tag einnehmende Lehrstundenplan nicht wenigstens einige Nachmittagsstunden, etwa schon für die nebenbei immer noch zu Hause auszuarbeitenden Aufgaben, frei lassen dürfte, so erfährt er, daß der Herr Minister von allen Vorstellungen hierüber nichts wissen wolle; der Staat gebrauche tüchtige Arbeiter, und von früh an müsse das junge Blut auf der Schulbank sich das Sitzfleisch gehörig abhärten, um dereinst auf dem Bureaustuhle den ganzen Tag über behaglich sich fühlen zu können. Die Brillen scheinen für dieses Unterrichtssystem besonders erfunden zu sein, und warum die Leute in früheren Zeiten offenbar hellere Köpfe hatten, kam gewiß daher, daß sie mit ihren Augen auch heller sahen und der Brillen nicht bedurften. —

Hiergegen scheinen nun die Universitätsjahre, mit eigenthümlichem staatspädagogischem Instinkte, für das Austrasen der Jugendkraft freigegeben zu sein. Namentlich der zukünftige Staatsdiener sieht hier, bei übrigens vollkommen freigelassener Verwendung seiner Zeit, nur dem Schreckgespenste des schließlichen Staatsexamens entgegen, welchem er endlich aber in allerletzter Zeit durch tüchtiges Auswendiglernen der Staatsgerechtigkeits-Rezepte beizukommen weiß. Die schönen Zwischenjahre benützt er zu seiner Ausbildung als „Student". Da wird der „Comment" geübt; die „Mensur", die „Corpsfarbe" verschönern seine rhetorischen Bilder bis in seine dereinstige Parlaments-, ja Kanzler-Wirksamkeit hinein; der „Bier-Salamander" übernimmt das Amt des Kummers und der Sorge, welche einst Falstaff „aufblähten und vor der Zeit dick machten". Dann kommt die „Büffelei", das Examen, endlich die Anstellung, und — der „Philister" ist fertig, dem der gehörige Servilismus und das nöthige Sitzefleisch mit der Zeit bis auf die glorreichsten Höhen der Staatslenkerschaft verhelfen, wo dann wieder von Neuem nach unten hin angeordnet und die Schule tüchtig überwacht wird, damit es keinem einmal besser ergehe, als dem Herrn Minister selbst es ergangen ist. — Dieses sind die Leute, welche in Staatsbedienstungen, Abgeordnetenkammern und Reichsparlamenten z. B. auch über öffentliche Kunstanstalten und Entwürfe zur Veredelung derselben ihre Gutachten abzugeben haben würden, wenn sie aus Unvorsichtigkeit zur Förderung durch den Staat empfohlen werden sollten. Als Theaterpublikum lieben sie den Genre des „Einen Jux will er sich machen". —

Hiermit wäre nun etwa der Nützlichkeits-Kreislauf unseres akademischen Staatslebens angedeutet. Daneben besteht aber ein anderer, dessen Nutzen für einen ganz idealen angesehen sein will, und von dessen korrekter Ausfüllung der Akademiker uns das Heil der ganzen Welt verspricht: hier herrscht die reine Wissenschaft und ihr ewiger Fortschritt. Beide sind der „philosophischen Fakultät" übergeben, in welcher Philologie und Naturwissenschaften mit inbegriffen sind. Den „Fortschritt", für welchen die Regierungen sehr viel ausgeben, besorgen wohl die Sektionen der Naturwissenschaft so ziemlich allein, und hier steht, wenn wir nicht irren, die Chemie an der Spitze. Diese greift durch ihre populär nützlichen Abzweigungen allerdings in

das praktische Leben ein, wie man dieses namentlich an der fortschreitend wissenschaftlicheren Lebens-Verfälschung bemerkt; dennoch ist sie, vermöge ihrer dem öffentlichen Nutzen nicht unmittelbar zugewendeten Arbeiten und deren Ergebnisse, der eigentlich anreizende Beglücker und Wohlthäter der übrigen philosophischen Branchen geworden, während die Zoo- oder Biologie zu Zeiten unangenehm störend namentlich auf die mit der Staats-Theologie sich berührenden Zweige der Philosophie einwirkt, was allerdings wiederum den Erfolg hat, die eintretenden Schwankungen auf solchen Gebieten als Leben und Bewegung des Fortschrittes erscheinen zu lassen. Hiergegen wirken die stets sich mehrenden Entdeckungen der Physik, und vor Allem eben der Chemie, als wahre Entzückungen auf die spezifische Philosophie, an welchen selbst die Philologie ihren ganz einträglichen Antheil zu nehmen ermöglicht. Hier, in dieser letzteren, ist nämlich gar nichts recht Neues mehr hervorzuholen, es müsse denn den archäologischen Schatzgräbern einmal gelingen, bisher unbeachtete Lapidar-Inschriften, namentlich aus dem lateinischen Alterthume, aufzuzeigen, wodurch einem waghalsigen Philologen es dann ermöglicht wird, z. B. gewisse bisher übliche Schreibarten oder Buchstaben umzuändern, was dann als ungeahnter Fortschritt dem großen Gelehrten zu erstaunlichem Ruhme verhilft. Philologen wie Philosophen erhalten aber, namentlich wo sie sich auf dem Felde der Ästhetik begegnen, durch die Physik im Allgemeinen, noch ganz besondere Ermunterungen, ja Verpflichtungen, zu einem, noch gar nicht zu begrenzenden Fortschreiten auf dem Gebiete der Kritik alles Menschlichen und Unmenschlichen. Es scheint nämlich, daß sie den Experimenten jener Wissenschaft die tiefe Berechtigung zu einer ganz besonderen Skepsis entnehmen, welche es ihnen ermöglicht, sich von den bisher üblichen Ansichten abwendend, dann in einer gewissen Verwirrung wieder zu ihnen zurückkehrend, in einem steten Umsichherumdrehen sich zu erhalten, welches ihnen dann ihren gebührenden Antheil am ewigen Fortschritte im Allgemeinen zu versichern scheint. Je unbeachteter die hier bezeichneten Saturnalien der Wissenschaft vor sich gehen, desto kühner und unbarmherziger werden dabei die edelsten Opfer abgeschlachtet und auf dem Altar der Skpesis dargebracht. Jeder deutsche Professor muß einmal ein Buch geschrieben haben, welches ihn zum be-

rühmten Manne macht: nun ist ein naturgemäß Neues aufzufinden nicht Jedem beschieden; somit hilft man sich, um das nöthige Aufsehen zu machen, gern damit, die Ansichten eines Vorgängers als grundfalsch darzustellen, was dann um so mehr Wirkung hervorbringt, je bedeutender und größtentheils unverstandener der jetzt Verhöhnte war. In geringeren Fällen kann so etwas unterhaltend werden, z. B. wenn der eine Ästhetiker Typenbildungen verbietet, der andere sie aber den Dichtern wieder erlaubt. Die wichtigeren Vorgänge sind nun aber die, wo überhaupt jede Größe, namentlich das so sehr beschwerliche „Genie“, als verderblich, ja der ganze Begriff: Genie als grundirrthümlich über Bord geworfen werden.

Dieses ist das Ergebniß der neuesten Methode der Wissenschaft, welche sich im Allgemeinen die „historische Schule“ nennt. Stützte sich bisher der wirkliche Geschichtsschreiber mit immer größerer Vorsicht nur auf beglaubigte Dokumente, wie sie bei emsigster Nachforschung aus den verschiedenartigsten Archiven aufgefunden werden mußten, und vermeinte er nur auf Grund dieser ein geschichtliches Faktum feststellen zu dürfen, so war hiergegen nicht viel zu sagen, obgleich mancher erhabene Zug, den bisher die Überlieferung unserer Begeisterung vorgeführt hatte, oft zum wahrhaften Bedauern des Geschichtsforschers selbst, in den historischen Papierkorb geworfen werden mußte; was die Geschichtsdarstellung einer so merklichen Trockenheit verfallen ließ, daß man sich wiederum zur Auffrischung derselben durch allerhand pikante Frivolitäten veranlaßt sah, welche, wie z. B. die neuesten Darstellungen des Tiberius, oder des Nero, bereits gar zu stark in das Geistreiche umschlugen. Der Beurtheiler aller menschlichen und göttlichen Dinge, wie er am kühnsten endlich aus der, auf die philosophische Darstellung der Welt angewendeten, historischen Schule hervorgeht, bedient sich dagegen der archivarischen Künste nur unter Leitung der Chemie, oder der Physik im Allgemeinen. Hier wird zunächst jede Annahme einer Nöthigung zu einer metaphysischen Erklärungsweise für die, der rein physikalischen Erkenntniß etwa unverständlich bleibenden, Erscheinungen des gesammten Weltdaseins durchaus, und zwar mit recht derbem Hohne, verworfen. Soviel ich von den Vorstellungen der Gelehrten dieser Schule mir zum Verständniß bringen konnte, scheint es mir, daß der so redliche, vor-

sichtige und fast nur hypothetisch zu Werke gehende Darwin, durch die Ergebnisse seiner Forschungen auf dem Gebiete der Biologie, die entscheidendste Veranlassung zur immer kühneren Ausbildung jener historischen Schule gegeben hat. Mich dünkt auch, daß diese Wendung namentlich durch große Misverständnisse, besonders aber durch viele Oberflächlichkeit des Urtheiles bei der allzuhastigen Anwendung der dort gewonnenen Einsichten auf das philosophische Gebiet vor sich gegangen sei. Diese Mängel scheinen mir sich im Hauptpunkte darin zu zeigen, daß der Begriff des Spontanen, der Spontaneität überhaupt, mit einem sonderbar überstürzenden Eifer, und mindestens etwas zu früh, aus dem neuen Welterkennungs-System hinausgeworfen worden ist. Es stellt sich hier nämlich heraus, daß, da keine Veränderung ohne hinreichenden Grund vor sich gegangen ist, auch die überraschendsten Erscheinungen, wie z. B. in bedeutendster Form das Werk des „Genie's", aus lauter Gründen, wenn auch bisweilen sehr vielen und noch nicht ganz erklärten, resultiren, welchen beizukommen uns außerordentlich leicht sein werde, wenn die Chemie sich einmal auf die Logik geworfen haben wird. Einstweilen werden aber da, wo die Schlußreihe der logischen Deduktionen für die Erkärung des Werkes des Genie's noch nicht als ganz zutreffend aufgefunden werden kann, gemeinere Naturkräfte, die meistens als Temperamentfehler erkannt werden, wie Heftigkeit des Willens, einseitige Energie und Obstination, zur Hilfe genommen, um die Angelegenheit doch möglichst immer wieder auf das Gebiet der Physik zu verweisen.

Da mit dem Fortschritte der Naturwissenschaften somit alle Geheimnisse des Daseins nothwendig der Erkenntniß endlich als in Wahrheit bloß eingebildete Geheimnisse offengelegt werden müssen, kommt es fortan überhaupt nur noch auf Erkennen an, wobei, wie es scheint, das intuitive Erkennen gänzlich ausgeschlossen bleibt, weil dieses schon zu metaphysischen Allotrien veranlassen, nämlich zum Erkennen von Verhältnissen führen könnte, welche der abstrakt wissenschaftlichen Erkenntniß so lange mit Recht vorbehalten bleiben sollen, bis die Logik, unter Anleitung der Evidenz durch die Chemie, damit in das Reine gekommen ist.

Mir ist, als hätten wir hiermit die Erfolge der neueren,

sogenannten „historischen“ Methode der Wissenschaft, wenn auch nur oberflächlich (wie dieß den außerhalb der Aufklärungs-Mysterien Stehenden nicht anders möglich ist), berührt, welchen nach das rein erkennende Subjekt, auf dem Katheder sitzend, allein als Existenzberechtigt übrig bleibt. Eine würdige Erscheinung am Schlusse der Welt-Tragödie! Wie es diesem einzelnen Erkennenden schließlich dann zu Muthe sein dürfte, ist nicht leicht vorzustellen, und wünschen wir ihm gern, daß er dann, am Ende seiner Laufbahn, nicht die Ausrüfe des Faust am Beginne der Goethe'schen Tragödie wiederhole! Jedenfalls, so befürchten wir, können nicht Viele jenen Erkennens-Genuß mit ihm theilen, und für das große Behagen des Einzelnen, sollte sich dieß auch bewähren, dürfte doch, so dünkt uns, der sonst nur auf gemeinsamen Nutzen bedachte Staat zu viel Geld ausgeben. Mit diesem Nutzen für das Allgemeine dürfte es aber ernstlich schlecht bestellt sein, schon weil es uns schwer fällt, jenen allerreinst Erkennenden als einen Menschen unter Menschen anzusehen. Sein Leben bringt er vor und hinter dem Katheder zu; ein weiterer Spielraum, als dieser Wechsel des Sitzplatzes zuläßt, steht ihm für die Kenntniß des Lebens nicht zu Gebote. Die Anschauung alles dessen, was er denkt, ist ihm meistens von früher Jugend her versagt, und seine Berührung mit der sogenannten Wirklichkeit des Daseins ist ein Tappen ohne Fühlen. Gewiß würde ihn, gäbe es nicht Universitäten und Professuren, für deren Pflege unser so gelehrtenstolzer Staat sich freigebig besorgt zeigt, Niemand recht beachten. Er mag mit seinen Standesgenossen, sowie den sonstigen „Bildungsphilistern“, als ein Publikum erscheinen, welchem selbst hie und da viellesende Fürsten-Söhne und -Töchter zu akademischen Ergehungen sich beimischen; der Kunst, welche dem Goliath des Erkennens immer mehr nur noch als ein Rudiment aus einer früheren Erkennensstufe der Menschheit, ungefähr wie der vom thierischen wirklichen Schweife uns verbliebene Schwanzknochen, erscheint, ihr schenkt er zwar nur noch Beachtung, wenn sie ihm archäologische Ausblicke zur Begründung historischer Schlußsätze darbietet: so schätzt er z. B. die Mendelssohnische Antigone, dann auch Bilder, über welche er lesen kann, um sie nicht sehen zu müssen: Einfluß auf die Kunst übt er aber nur in so weit, als er dabei sein muß, wenn Akademien, Hochschulen u. dgl. gestiftet werden, wo er

dann das Seinige redlich dazu beiträgt, keine Produktivität aufkommen zu lassen, weil hiermit leicht Rückfälle in den Inspirations-Schwindel überwundener Kulturperioden veranlaßt werden könnten. Am Allerwenigsten fällt es ihm ein, dem Volke sich zuzuwenden, welches hierwieder um Gelehrte gar nicht sich bekümmert; weßwegen es allerdings auch schwer zu sagen ist, auf welchem Wege das Volk schließlich einmal zu einigem Erkennen gelangen soll. Und doch wäre es eine nicht unwürdige Aufgabe, diese letztere Frage ernstlich in Erwägung zu ziehen. Das Volk lernt nämlich auf einem, dem des historisch-wissenschaftlich Erkennenden gänzlich entgegengesetzten Wege, d. h. im Sinne dieses lernt es gar nichts. Erkennt es nun nicht, so kennt es aber doch: es kennt seine großen Männer, und es liebt das Genie, das Jene hassen; endlich aber, was ihnen gar ein Gräuel ist, verehrt es das Göttliche. Um auf das Volk zu wirken, bliebe daher von den akademischen Fakultäten nur die der Theologen übrig. Beachten wir, ob uns eine Hoffnung dafür erwachsen könnte, aus dem so kostspieligen Aufwande des Staates für höhere geistige Bildungsanstalten irgend einen wohlthätigen Einfluß auf das Volk hervorgehen zu sehen.

Noch besteht das Christenthum; seine ältesten kirchlichen Institutionen bestehen selbst mit einer Festigkeit, die manchen um die Staats-Kultur Bemühten sogar desperat und feig macht. Ob ein inniges, wahrhaft beglückendes Verhältniß zu den christlichen Satzungen bei der Mehrheit der heutigen Christen bestehen mag, ist gewiß nicht leicht zu ergründen. Der Gebildete zweifelt, der gemeine Mann verzweifelt. Die Wissenschaft macht den Gott-Schöpfer immer unmöglicher; der von Jesus uns geoffenbarte Gott ist uns aber von Beginn der Kirche an durch die Theologen aus einer erhabensten Ersichtlichkeit zu einem immer unverständlicheren Probleme gemacht worden. Daß der Gott unseres Heilandes uns aus dem Stammgotte Israel's erklärt werden sollte, ist eine der schrecklichsten Verwirrungen der Weltgeschichte; sie hat sich zu allen Zeiten gerächt, und rächt sich heute durch den immer unumwundener sich aussprechenden Atheismus der gröbsten wie der feinsten Geister. Wir müssen es erleben, daß der Christengott in leere Kirchen verwiesen wird, während dem Jehova immer stolzere Tempel mitten unter uns erbaut werden. Und fast scheint es seine Richtigkeit damit zu

haben, daß der Jehova den so ungeheuer misverständlich aus ihm hergeleiteten Gott des Erlösers schließlich ganz verdrängen könnte. Wird Jesus für des Jehova Sohn ausgegeben, so kann jeder jüdische Rabbiner, wie dieß denn auch zu jeder Zeit vor sich gegangen ist, alle christliche Theologie siegreich widerlegen. In welcher trübseligen, ja ganz unwürdigen Lage wird nun unsere gesammte Theologie erhalten, da sie unseren Kirchenlehrern und Volkspredigern fast nichts anderes beizubringen hat, als die Anleitung zu einer unaufrichtigen Erklärung des wahren Inhaltes unserer so über Alles theuren Evangelien! Zu was anderem ist der Prediger auf der Kanzel angehalten, als zu Kompromissen zwischen den tiefsten Widersprüchen, deren Subtilitäten uns nothwendig im Glauben selbst irre machen, so daß wir endlich fragen müssen, wer denn noch Jesus kenne? — Vielleicht die historische Kritik? Sie steht mitten unter dem Judenthum und verwundert sich, daß heute des Sonntags früh noch die Glocken für einen vor zweitausend Jahren gekreuzigten Juden läuten, ganz wie dieß jeder Jude auch thut. Wie oft und genau sind nun schon die Evangelien kritisch untersucht, ihre Entstehung und Zusammensetzung unverkennbar richtig herausgestellt worden, so daß gerade aus der hieraus ersichtlich gewordenen Unächtheit und Unzugehörigkeit des Widerspruch Erregenden die erhabene Gestalt des Erlösers und sein Werk endlich auch, so vermeinen wir, der Kritik unverkennbar deutlich sich erschlossen haben müßte. Aber nur den Gott, den uns Jesus offenbarte, den Gott, welchen alle Götter, Helden und Weisen der Welt nicht kannten, und der nun den armen Galiläischen Hirten und Fischern mitten unter Pharisäern, Schriftgelehrten und Opferpriestern mit solcher seelendurchdringenden Gewalt und Einfachheit sich kund gab, daß, wer ihn erkannt hatte, die Welt mit allen ihren Gütern für nichtig ansah, — diesen Gott, der nie wieder offenbart werden kann, weil er dieß eine Mal, zum ersten Male, uns offenbart worden ist, — diesen Gott sieht der Kritiker stets von Neuem mit Mistrauen an, weil er ihn immer wieder für den Judenweltmacher Jehova halten zu müssen glaubt!

Es muß uns trösten, daß es endlich doch noch zweierlei kritische Geister, und zweierlei Methoden der Erkenntniß-Wissenschaft giebt. Der große Kritiker Voltaire, dieser Abgott aller

freien Geister, erkannte das „Mädchen von Orleans" nach den ihm zur Zeit vorliegenden historischen Dokumenten, und glaubte sich durch diese zu der in seinem berühmt gewordenen Schmutzgedichte ausgeführten Ansicht über die „Pucelle" berechtigt. Noch Schiller lagen keine anderen Dokumente vor: sei es nun aber eine andere, wahrscheinlich fehlerhafte Kritik, oder sei es die von unseren freien Geistern verachtete Inspiration des Dichters, was ihm es eingab, „der Menschheit edles Bild" in jener Jungfrau von Orleans zu erkennen, — er schenkte dem Volke durch seine dichterische Heiligsprechung der Heldin nicht nur ein unendlich rührendes und stets geliebtes Werk, sondern arbeitete damit auch der ihm nachhinkenden historischen Kritik vor, welcher endlich ein glücklicher Fund die richtigen Dokumente zur Beurtheilung einer wundervollen Erscheinung zuführte. Diese Jeanne d'Arc war Jungfrau und konnte es nie anders sein, weil aller Naturtrieb in ihr, durch eine wunderbare Umkehr seiner selbst, zum Heldentriebe für die Errettung ihres Vaterlandes geworden war. Sehet nun den Christusknaben auf den Armen der Sixtinischen Madonna. Was dort unserem Schiller für die Erkennung der wunderbar begabten Vaterlandsbefreierin eingegeben, war hier Rafael für den theologisch entstellten und unkenntlich gewordenen Erlöser der Welt aufgegangen. Sehet dort das Kind auf euch herab, weit über euch hinweg in die Welt und über alle erkennbare Welt hinaus, den Sonnenblick des nun unerläßlich gewordenen Erlösungs-Entschlusses ausstrahlen, und fragt euch, ob dieß „bedeutet" oder „ist"? —

Sollte es der Theologie so ganz unmöglich sein, den großen Schritt zu thun, welcher der Wissenschaft ihre unbestreitbare Wahrheit durch Auslieferung des Jehova, der christlichen Welt aber ihren rein offenbarten Gott in Jesus dem Einzigen zugestatte?

Eine schwere Frage, und gewiß eine noch schwerere Zumuthung. Drohender dürften sich aber wohl beide gestalten, wenn die jetzt noch auf dem Gebiete einer edlen Wissenschaft lösbaren Aufgaben von dem Volke selbst sich einst gestellt und in seiner Weise gelöst werden sollten. Wie ich dieses schon berührte, dürfte der zweifelnde und der verzweifelnde Theil der Menschheit endlich in dem so trivialen Bekenntnisse des Atheismus zusammen treffen. Bereits erleben wir es. Nichts anderes

dünkt uns bisher in diesem Bekenntnisse noch ausgedrückt, als große Unbefriedigung. Wohin diese führen kann, gälte zu erwägen. Der Politiker arbeitet mit einem Kapitale, an welchem ein großer Theil des Volkes keinen Anspruch hat. Wir erleben es, wie dieser Antheil endlich verlangt wird. Nie ist die Welt, seit dem Aufhören der Sklaverei, auffälliger in den Gegensatz von Besitz und Nichtbesitz gerathen. Vielleicht war es unvorsichtig, den Nichtbesitzenden Antheilnahme an einer Gesetzgebung einzuräumen, welche nur für die Besitzenden gelten sollte. Die Verwirrungen hieraus sind schon jetzt nicht ausgeblieben; ihnen zu begegnen, dürfte weisen Staatsmännern dadurch gelingen, daß den Nichtbesitzenden wenigstens ein Interesse am Bestehen des Besitzes überhaupt zugeführt werde. Vieles zeigt, daß an der hierfür nöthigen Weisheit zu zweifeln ist, wogegen Unterdrückung leichter und schneller wirksam erscheint. Unstreitig ist die Macht des Erhaltungstriebes stärker, als man gewöhnlich glaubt: das römische Reich erhielt sich ein halbes Jahrtausend in seiner Auflösung. Die zweitausendjährige Periode, in welcher wir bisher große geschichtliche Kulturen von der Barbarei bis wiederum zur Barbarei sich entwickeln sahen, dürfte für uns etwa um die Mitte des nächsten Jahrtausendes gleicher Weise sich abgeschlossen haben. Kann man sich vorstellen, in welchem Zustande von Barbarei wir angekommen sein werden, wenn unser Weltverkehr noch etwa sechshundert Jahre in der Richtung des Unterganges des römischen Weltreiches sich bewegt haben wird? Ich glaube, daß die von den ersten Christen noch für ihre Lebenszeit erwartete, dann als mystisches Dogma festgehaltene Wiederkehr des Heilandes, vielleicht selbst unter den in der Apokalypse geschilderten nicht ganz unähnlichen Vorgängen, für jene vorauszusehende Zeit einen Sinn haben dürfte. Denn das Eine müssen wir bei einem denkbaren dereinstigen gänzlichen Verfalle unserer Kultur in Barbarei annehmen, daß es dann auch mit unserer historischen Wissenschaft, Kritik und Erkenntniß-Chemie zu Ende ist; wogegen dann etwa auch zu hoffen wäre, daß die Theologie schließlich mit dem Evangelium in das Reine gekommen, und die freie Erkenntniß der Offenbarung ohne jehovistische Subtilitäten uns erschlossen wäre, für welchen Erfolg der Heiland seine Wiederkehr uns eben verhießen hätte.

Dieses würde dann eine wirkliche Popularisirung der tief-

sten Wissenschaft begründen. In dieser oder jener Weise der Heilung unausbleiblicher Schäden in der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes vorzuarbeiten, ungefähr wie Schiller mit seiner Konzeption der Jungfrau von Orleans der Bestätigung durch geschichtliche Dokumente vorarbeitete, dürfte eine wahre, an das — für jetzt ideale — Volk, im edelsten Sinne desselben, sich richtende Kunst sehr wohl berufen erscheinen. Wiederum einer solchen, im erhabensten Sinne populären, Kunst jetzt und zu jeder Zeit in der Weise vorzuarbeiten, daß die Bindeglieder der ältesten und edelsten Kunst nie vollständig zerreißen, dürften schon diese Bemühungen nicht nutzlos erscheinen lassen. Jedenfalls dürfte auch nur solchen Werken der Kunst eine adelnde Popularität zugesprochen werden, und nur diese Popularität kann es sein, welche durch ihr geahntes Einwirken die Schöpfungen der Gegenwart über die Gemeinheit des für jetzt so geltenden populären Gefallens erhebt.

Das Publikum in Zeit und Raum.

Mit dieser Überschrift möge eine allgemeine Betrachtung derjenigen Verhältnisse und Beziehungen eingeleitet werden, in welche wir das künstlerisch und dichterisch produzirende Individuum zu der jeweilig als Vertreter der menschlichen Gattung ihm zugewiesenen, für heute Publikum zu nennenden, gesellschaftlichen Gemeinde gestellt sehen. Unter diesen Verhältnissen können wir zunächst zwei ganz verschiedene feststellen: entweder, Publikum und Künstler passen zusammen, oder sie passen gar nicht zu einander. Im letzteren Falle wird die historisch-wissenschaftliche Schule immer dem Künstler die Schuld geben und ihn für ein überhaupt unpassendes Wesen erklären, weil sie sich nachzuweisen getraut, daß jedes hervorragende Individuum stets nur das Produkt seiner zeitlichen und räumlichen Umgebung, überhaupt seiner Zeit, somit der geschichtlichen Periode der Entwickelung des menschlichen Gattungsgeistes, in welche es geworfen, sein könne. Die Richtigkeit einer solchen Behauptung scheint unläugbar; nur bleibt dabei wieder zu erklären, warum jenes Individuum, je bedeutender es war, in desto größerem Widerspruche mit seiner Zeit sich befand. Dieß dürfte dann wiederum so geradhin nicht leicht abgehen. Um das allererhabenste Beispiel hiergegen anzuführen, dürften wir füglich auf Jesus Christus hinweisen, gegen dessen Erscheinung sich die Gattungs-Mitwelt doch gewiß nicht so benahm, als hätte sie ihn in ihrem Schooße genährt und nun als ihr recht passendes Produkt anerkennen zu dürfen sich gefreut. Offenbar bereiten Zeit und

Raum große Verlegenheiten. Wenn es zwar ganz undenklich erscheinen muß, für Christus' Auftreten eine passendere Zeit und Örtlichkeit als gerade Galiläa und die Jahre seiner Wirksamkeit nachzuweisen, und wir sogleich erkennen müssen, daß etwa eine deutsche Universität der Jetztzeit unserem Erlöser auch keine besondere Erleichterung geboten haben dürfte; so könnte man dagegen Schopenhauer's Ausruf über Giordano Bruno's Schicksal anführen, welches durch stupide Mönche der gesegneten Renaissance-Zeit im schönen Italien einen Mann auf dem Scheiterhaufen sterben ließ, der zur selben Zeit am Ganges als Weiser und Heiliger geehrt worden wäre.

Ohne hier ausführlicher auf die, zu jeder Zeit und an jedem Orte für uns deutlich erkennbaren Bedrängnisse und Leiden großer Geister, wie sie diesen aus ihren Beziehungen zu ihrer Umgebung erwuchsen, einzugehen, somit der Erforschung der tieferen Gründe hiervon ausweichend, wollen wir für dieses Mal nur die eine Erkenntniß als unerläßlich feststellen, daß jenes Verhältniß von tragischer Natur ist und der menschlichen Gattung als solches aufzugehen hat, wenn sie sich über sich selbst klar werden will. Im ächten religiösen Glauben dürfte ihr dieß bereits gelungen sein, weßwegen auch die jeweilig in Lebensfunktion begriffene Allgemeinheit diesen Glauben gern loszuwerden sucht.

Uns soll es dagegen zuvörderst angehen, die Tragik jenes Verhältnisses aus der Unterworfenheit jeder individuellen Erscheinung unter die Bedingungen von Zeit und Raum uns deutlich zu machen, wobei es zu einem Anschein von so starker Realität dieser beiden Faktoren kommen dürfte, daß die Kritik der reinen Vernunft, welche Zeit und Raum nur in unser Gehirn versetzt, fast in das Schwanken gerathen könnte. In Wirklichkeit sind es diese beiden Tyrannen, welche das Erscheinen großer Geister zu völligen Anomalien, ja Sinnwidrigkeiten machen, worüber dann die in Zeit und Raum sich ausstreckende Allgemeinheit, wie zum Vergnügen jener Tyrannen, mit einem gewissen Rechte sich lustig machen darf.

Wenn wir in der Betrachtung des Verlaufes der Geschichte nichts anderem nachgehen als den in ihm vorwaltenden Gesetzen der Schwere, denen gemäß Druck und Gegendruck Gestaltungen, wie ähnlich sie uns die Oberfläche der Erde dar-

bietet, hervorbringen, so müssen wir uns bei dem fast plötzlichen Auftauchen überragender geistiger Größen oft fragen, nach welchen Gesetzen wohl diese gebildet sein möchten. Wir können dann nicht anders als ein, von jenen ganz verschiedenartiges Gesetz annehmen, welches, vor dem geschichtlichen Ausblicke verborgen, in geheimnißvollen Successionen ein Geistesleben ordnet, dessen Wirksamkeit die Verneinung der Welt und ihrer Geschichte anleitet und vorbereitet. Hierbei bemerken wir nun, daß gerade diejenigen Punkte, in welchen diese Geister mit ihrer Zeit und Umgebung sich berühren, die Ausgänge von Irrthümern und Befangenheiten für ihre eigenen Kundgebungen werden, so daß eben die Einwirkungen der Zeit sie in einem tragischen Sinne verwirren und das Schicksal der großen geistigen Individuen dahin entscheiden, daß ihr Wirken, dort wo es ihrer Zeit verständig zu sein scheint, für das höhere Geistesleben sich als nichtig erweist, und erst eine spätere, andererseits durch die, jener Mitwelt unverständlich gebliebene Anleitung zu richtiger Erkenntniß gelangte, Nachwelt den wahren Sinn ihrer Offenbarungen erfaßt. Somit wäre also gerade das Zeitgemäße an den Werken eines großen Geistes das Bedenkliche.

Beispiele werden uns dieß deutlich machen. Platon's Zeit- und Weltumgebung war eine eminent politische; ganz von dieser abliegend konzipirte er seine Ideenlehre, welche in den spätesten Jahrhunderten erst ihre richtige Würdigung und wissenschaftliche Ausbildung erhielt: auf den Geist seiner Zeit und Welt angewendet gestaltete sich ihm diese Lehre dagegen zu einem Systeme für den Staat von so wunderlicher Ungeheuerlichkeit, daß hiervon zwar das größeste Aufsehen, zugleich aber auch die größeste Verwirrung über den eigentlichen Gehalt seiner Ideenlehre ausging. Offenbar wäre Platon am Ganges gerade in diesen Irrthum über die Natur des Staates nicht verfallen; in Sicilien erging es ihm dafür sogar übel. Was demnach seine Zeit und Umgebung für die Kundgebung dieses seltenen Geistes förderte, geschah nicht eben zu seinem Vortheile, so daß seine wahre Lehre, die Ideenlehre, als ein Produkt seiner Zeit und Mitwelt zu betrachten gewiß keinen Sinn hat.

Ein weiteres Beispiel ist Dante. In soweit sein großes Gedicht ein Produkt seiner Zeit war, erscheint es uns fast widerwärtig; gerade aber nur dadurch, daß es die Vorstellungen

seiner Zeit von der Realität des mittelalterlichen Glaubensspukes zur Darstellung brachte, erregte es schon das Aufsehen der Mitwelt. Sind wir nun von den Vorstellungen dieser Welt befreit, so fühlen wir, von der unvergleichlichen dichterischen Kraft ihrer Darstellung angezogen, uns genöthigt mit fast schmerzlicher Anstrengung gerade jene zu überwinden, um den erhabenen Geist des Dichters als eines Weltenrichters von idealster Reinheit frei auf uns wirken zu lassen, — eine Wirkung, von welcher es sehr unsicher ist, daß gerade sie selbst die Nachwelt stets richtig bestimmt hat, weßhalb uns Dante als ein, durch die Einwirkungen seiner Zeit auf ihn, in riesigster Erscheinung zu schauerlicher Einsamkeit Verdammter bedünken kann.

Um noch eines Beispieles zu gedenken, erwähnen wir den großen Calderon, den wir gewiß durchaus unrichtig beurtheilen würden, wenn wir ihn für ein Produkt der zu seiner Zeit im Katholizismus herrschenden Lehre der Jesuiten ansehen wollten; denn es ist offenbar, daß, wenn des Meisters tiefe Welterkenntniß die jesuitische Weltanschauung weit hinter sich läßt, diese seine Dichtungen für deren zeitgemäße Gestaltung doch so stark beeinflußt, daß wir erst den Eindruck davon zu überwinden haben, um den erhabenen Tiefsinn seiner Ideen rein zu erfassen. Ein eben so reiner Ausdruck dieser Ideen war dem Dichter bei der Vorführung seiner Dramen für ein Publikum unmöglich, welches zu dem tiefen Sinn derselben nur durch die jesuitischen Lehrsätze, in welchen es erzogen wurde, hingeführt werden zu können schien.

Wollen wir nun gestehen, daß die großen griechischen Tragiker von der Zeit und dem Raum ihrer Umgebung so glücklich umschlossen waren, daß diese eher produktiv als behindernd ihre Werke beeinflußten, so bekennen wir zugleich, hier einer ausnähmlichen Erscheinung gegenüber zu stehen, welche manchem neueren Kritiker auch bereits als Fabel aufgehen will. Für unser Auge ist diese harmonische Erscheinung eben so in das Gebiet alles durch Raum und Zeit zur Unzugänglichkeit Verurtheilten gerückt, wie jedes andere Produkt des schaffenden Menschengeistes. So gut, wie wir für Platon, Dante und Calderon die Bedingungen von Zeit und Raum ihrer Umgebung zur Erklärung herbeiziehen mußten, haben wir dieß für die reine

Veranschaulichung der attischen Tragödie nöthig, welche schon zur Zeit ihrer Blüthe in Syrakus ganz anders wirkte als in Athen. Und hiermit berühren wir nun den eigentlichen Hauptpunkt unserer Untersuchung. Wir ersehen nämlich, daß dieselbe Zeitumgebung, welche den großen Geist in seiner Kundgebung nachtheilig beeinflußte, andererseits einzig die Bedingungen für die anschauliche Erscheinung des Geistesproduktes enthielt, so daß, seiner Zeit und Umgebung entrückt, dieses Produkt des wichtigsten Theiles seiner lebenvollen Wirkungsfähigkeit beraubt ist. Dieß beweisen uns die Versuche zur Wiederbelebung gerade der attischen Tragödie auf unseren Theatern am Deutlichsten. Haben wir hierbei Zeit, Raum und die in ihnen sich darstellende Sitte, namentlich Staat und Religion, als ein uns ganz fremd Gewordenes erst uns erklären zu lassen, und dieß oft von Gelehrten, die eigentlich gar nichts von der Sache verstehen, so können wir immerhin jedoch zu der Ansicht gelangen, daß dort in Zeit und Raum einmal Etwas zur Erscheinung kam, dem wir vergebens in einer anderen Zeit und einer anderen Örtlichkeit nachspüren. Dort scheint uns die dichterische Absicht großer Geister sich vollkommen verwirklicht zu haben, weil Zeit und Raum ihrer Lebensumgebung so gestimmt waren, daß sie diese Absicht fast mit Ersichtlichkeit selbst hervorriefen.

Je näher wir nun den unserer Erfahrung zugänglichen Erscheinungen, namentlich auf dem Gebiete der Kunstwelt, treten, will ein tröstlicher Ausblick auf nur ähnliche harmonische Verhältnisse immer mehr schwinden. Im Betreff der großen Maler der Renaissance-Zeit beklagte schon Goethe die widerwärtigen Gegenstände, als gequälte Märtyrer und dgl., welche sie darzustellen hatten; von welchem Charakter ihre Besteller und Lohngeber waren, brauchen wir hierbei erst nicht zu untersuchen, auch nicht, daß zuweilen ein großer Dichter verhungerte: begegnete dieß dem großen Cervantes, so fand doch sein Werk sofort die ausgebreitetste Theilnahme; und auf dieß Letztere möge es uns für hier ankommen, wo wir nur die behindernden Einflüsse von Zeit und Raum auf die Gestalt und Erscheinung des Kunstwerkes selbst in Erwägung ziehen wollen.

In diesem Betreff ersehen wir nun, daß, je zeitgemäßer ein produktiver Kopf sich einrichtete, desto besser auch er dabei fuhr. Noch heute kommt es keinem Franzosen bei, ein Theater-

stück zu konzipiren, für welches er das Theater mit Darstellern und Publikum nicht schon vorräthig findet. Eine wahre Studie für das erfolgreiche Eingehen auf das durch die Umstände Gegebene bietet die Geschichte der Entstehung aller italienischen Opern, namentlich auch Rossini's. Unser Gutzkow kündigt bei neuen Auflagen seiner Romane Überarbeitungen derselben unter Bezugnahme auf die neuesten Zeitereignisse an. — Betrachten wir dagegen nun die Schicksale solcher Autoren und Werke, denen eine ähnliche Zeit- und Ort-Gemäßheit nicht zu statten kam. In erster Reihe sind hierfür Werke der dramatischen Kunst in Betracht zu nehmen, und zwar namentlich musikalisch ausgeführte, weil die Veränderlichkeit des Musikgeschmackes sehr entscheidend ihr Schicksal bestimmt, während Werken des rezitirten Dramas keine so eindringliche Ausdrucksweise zu eigen ist, daß ihre Veränderlichkeit den Geschmack heftig berührte. An den Opern Mozart's können wir deutlich ersehen, daß Das, was sie über ihre Zeit erhob, sie in den sonderbaren Nachtheil versetzt, außer ihrer Zeit fortzuleben, wo ihnen nun aber die lebendigen Bedingungen abgehen, welche zu ihrer Zeit ihre Konzeption und Ausführung bestimmten. Vor diesem eigenthümlichen Schicksale blieben alle übrigen Werke der italienischen Opernkomponisten bewahrt: keines überlebte seine Zeit, welcher sie einzig angehörten und entsprungen waren. Mit „Figaro's Hochzeit" und „Don Juan" war dieß anders: unmöglich konnten diese Werke nur als für den Bedarf einiger italienischer Opernsaisons vorhanden betrachtet werden; der Stempel der Unsterblichkeit war ihnen aufgedrückt. Unsterblichkeit! — Ein verhängnißvolles Weihegeschenk! Welchen Qualen des Daseins ist die abgeschiedene Seele solch eines Meisterwerkes nicht aufgesetzt, wenn sie durch ein modernes Theatermedium zum Behagen des nachweltlichen Publikums wieder hervorgequält wird! Wohnen wir heute einer Aufführung des „Figaro" oder des „Don Juan" bei, möchten wir dem Werke dann nicht gönnen, es hätte einmal voll und ganz gelebt, um uns die Erinnerung hieran als schöne Sage zu hinterlassen, statt dessen wir es jetzt durch ein ihm ganz fremdes Leben als zur Mishandlung Wiedererwecktes hindurchgetrieben sehen?

In diesen Werken Mozart's vereinigen sich die Elemente der Blüthezeit des italienischen Musikgeschmackes mit den Ge-

gebenheiten der Räumlichkeit des italienischen Operntheaters zu einem ganz bestimmten Charakteristikon, in welchem sich der Geist des Ausganges des vorigen Jahrhunderts schön und liebenswürdig ausdrückt. Außerhalb dieser Bedingungen, in unsere heutige Zeit und Umgebung versetzt, erleidet das Ewige dieser Kunstschöpfungen eine Entstellung, die wir vergebens durch neue Verkleidungen und Umstimmungen der realistischen Form desselben zu beseitigen trachten. Wie dürfte es uns beikommen, z. B. am „Don Juan“ etwas ändern zu wollen, — was doch fast jeder für das Werk Begeisterte einmal für nöthig gehalten hat, — wenn uns nicht die Erscheinung des herrlichen Werkes auf unseren Theatern wirklich ängstigte? Fast jeder Opernregisseur nimmt sich einmal vor, den „Don Juan“ zeitgemäß herzurichten; während jeder Verständige sich sagen sollte, daß nicht dieß Werk unserer Zeit gemäß, sondern wir uns der Zeit des „Don Juan“ gemäß umändern müßten, um mit Mozart's Schöpfung in Übereinstimmung zu gerathen. Um auf die Ungeeignetheit der Wiedervorführungsversuche gerade auch dieses Werkes hinzuweisen, nehme ich hier noch gar nicht einmal unsere dafür gänzlich unentsprechenden Darstellungsmittel in Betracht; ich sehe für das deutsche Publikum von der entstellenden Wirkung deutscher Übersetzungen des italienischen Textes, sowie von der Unmöglichkeit, das italienische sogenannte Parlando-Rezitativ zu ersetzen, ab, und will annehmen, es gelänge, eine Operntruppe von Italienern für eine ganz korrekte Aufführung des „Don Juan“ auszubilden: immer würden wir in diesem letzteren Falle, von der Darstellung auf das Publikum zurückblickend, finden müssen, daß wir uns am falschen Orte befänden, welcher peinliche Eindruck unserer Phantasie aber schon dadurch erspart wird, daß wir uns jene — für unsre Zeit ideal gewordene — Aufführung gar nicht vorstellen können.

Noch deutlicher dürfte sich dieß Alles an dem Schicksale der „Zauberflöte“ herausstellen. Die Umstände, unter denen dieses Werk zu Tage kam, waren dießmal kleinlicher und dürftiger Art; hier galt es nicht, für ein vortreffliches italienisches Sängerpersonal das Schönste, was diesem irgendwie vorzulegen war, zu schreiben, sondern aus der Sphäre eines meisterlich ausgebildeten und üppig gepflegten Kunstgenre's auf den Boden eines, bisher musikalisch durchaus niedrig behandelten,

Schauplatzes für Wiener Spaßmacher sich zu begeben. Daß Mozart's Schöpfung die an seine Arbeit gestellten Anforderungen so unverhältnißmäßig übertraf, daß hier nicht ein Individuum sondern ein ganzes Genus von überraschendster Neuheit geboren schien, müssen wir als den Grund davon betrachten, daß dieses Werk einsam dasteht und keiner Zeit recht angeeignet werden kann. Hier ist das Ewige, für alle Zeit und Menschheit Giltige (ich verweise nur auf den Dialog des Sprechers mit Tamino!) auf eine so unlösbare Weise mit der eigentlichen trivialen Tendenz des vom Dichter absichtlich auf gemeines Gefallen Seitens eines Wiener Vorstadtpublikums berechneten Theaterstückes verbunden, daß es einer erklärenden und vermittelnden historischen Kritik bedarf, um das Ganze in seiner zufällig gestalteten Eigenart zu verstehen und gut zu heißen. Stellen wir die Faktoren dieses Werkes genau neben einander, so erhalten wir hieraus einen sprechenden Beleg für die oben behauptete Tragik im Schicksale des schaffenden Geistes durch seine Unterworfenheit unter die Bedingungen der Zeit und des Raumes für sein Wirken. Ein Wiener Vorstadttheater mit dessen auf den Geschmack seines Publikums spekulirendem Theaterdirektor liefert dem größesten Musiker seiner Zeit den Text zu einem Effektstück, um sich durch dessen Mitarbeiterschaft vor dem Bankerott zu retten; Mozart schreibt dazu eine Musik von ewiger Schönheit. Aber diese Schönheit ist unlösbar dem Werke jenes Theaterdirektors einverleibt, und bleibt in Wahrheit, da diese Verbindung unauflösbar ist, dem Wiener Vorstadtpublikum auf der Stufe des zu jener Zeit ihm eigenen Geschmackes in einem unaffektirten Sinne, wie gewidmet, so verständlich. Wollten wir jetzt die „Zauberflöte“ vollständig beurtheilen und genießen können, so müßten wir sie — durch irgend einen der heutigen spiritistischen Zauberer — uns im Theater an der Wien im Jahre ihrer ersten Aufführungen vorstellen lassen. Oder sollte uns eine heutige Aufführung auf dem Berliner Hoftheater dasselbe Verständniß bringen können?

Fürwahr, die Vorstellung der Idealität von Zeit und Raum wird uns bei solchen Betrachtungen übel erschwert, und müßten wir diese für unsere schließlichen Untersuchungen wohl füglich, wenigstens der Idealität des reinen Kunstwerkes

gegenüber, als die krassesten Realitäten betrachten, wenn wir unter ihren abstrakten Formen nicht wiederum nur das reale Publikum und seine Eigenschaften zu verstehen hätten. Die Verschiedenartigkeit des gleichzeitigen Publikums derselben Nation versuchte ich in meinen vorangehenden Artikeln näher zu beleuchten; wenn ich dießmal die gleiche Verschiedenartigkeit nach Zeit und Raum deutlich zu machen wünschte, so gedenke ich für den Schluß dieser Betrachtungen die eigentlichen Zeit- und National-Tendenzen dennoch unberücksichtigt zu lassen, vielleicht schon aus Furcht, bei der Erforschung und Darstellung derselben zu weit zu gerathen und in willkürlichen Annahmen mich zu verlieren, wie z. B. über die Kunsttendenzen des neuesten deutschen Reiches, welche ich doch wohl zu hoch anschlagen dürfte, wenn ich sie nach der Wirksamkeit des Oberdirektors der vier norddeutschen Hoftheater zu bemessen durch persönliche Rücksicht mich verleitet fühlen sollte. Auch möchte ich, nachdem wir unser Thema nach so bedeutenden Dimensionen hin in das Auge faßten, die Frage nicht in die Untersuchung absoluter Lokalitäts-Differenzen sich verlaufen lassen, wiewohl ich von der entscheidenden Wichtigkeit einer solchen Differenz selbst ein merkwürdiges Beispiel erlebt habe, nämlich an dem Schicksale meines Tannhäuser's in Paris, welcher (aus guten Gründen!) in der großen Oper ausgepfiffen wurde, während er, nach dem Dafürhalten Sachverständiger, in einem weniger von seinem Stammpublikum beherrschten Theater der französischen Hauptstadt, vielleicht bis auf unsere Tage, recht gut als bescheidener Abendstern neben der Sonne des Gounod'schen „Faust“ hätte fortleuchten können.

Es sind jedoch wichtigere Eigenschaften des nach Zeit und Raum sich auseinander scheidenden Publikums, welche sich mir zur Erwägung aufdrängten, als ich das Schicksal der Liszt'schen Musik mir zu erklären suchte, welches zu erörtern die eigentliche Veranlassung zu den voranstehenden Untersuchungen gab, die ich demnach mit dieser Erörterung am Schicklichsten abzuschließen glaube. Dießmal war es die Dante-Symphonie Liszt's, nach deren erneuter Anhörung ich mich abermals von dem Problem befangen fühlte, welche Stellung dieser eben so genialen als meisterlichen Schöpfung in unserer Kunstwelt anzuweisen sei. Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der gött-

lichen Komödie beschäftigt gewesen, und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurtheilung dieses Werkes, über welche ich mich oben äußerte, erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dante's unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dieß ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michael Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dante's vollbracht werden.

Dieses Werk ist unserer Zeit und seinem Publikum so gut wie unbekannt geblieben. Es ist eine der erstaunlichsten Thaten der Musik: aber nicht einmal die dümmste Verwunderung hat sie bisher auf sich gezogen. Ich habe in einem früheren Briefe über Liszt*) die äußeren Gründe des frechen Miswollens der deutschen Musikerwelt für Liszt's Auftreten als schaffender Tonsetzer zu erörtern versucht: diese sollen uns heute nicht abermals bemühen; wer das deutsche Konzertwesen, dessen Heroen, vom General bis zum Korporal kennt, weiß, mit welcher Assekuranz-Gesellschaft für Talentlosigkeit er es hier zu thun hat. Dagegen nehmen wir nur dieses Werk, und die ihm ähnlichen Arbeiten Liszt's, in Betrachtung, um aus ihrem Charakter selbst uns ihre Zeit- und Raum-Ungemäßheit in der jetzt träg verlaufenden Gegenwart zu erklären. Offenbar sind diese Liszt'schen Konzeptionen zu gewaltig für ein Publikum, welches den Faust im Theater sich durch den seichten Gounod, im Konzertsaal durch den schwülstigen Schumann musikalisch vorzaubern läßt**). Hiermit wollen wir das Publikum nicht anklagen; es hat ein Recht, so zu sein wie es ist, zumal wenn es unter der Leitung seiner Führer nicht anders sein kann. Dagegen fragen wir uns nur, wie unter solchen Gegebenheiten des

---

*) Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. V.

**) In Leipzig hörte man bei einer Aufführung der Dante-Symphonie zu einer drastischen Stelle des ersten Theiles aus dem Publikum den Hilferuf: „Ei! Herr Jesus!"

Raumes und der Zeit Konzeptionen wie die Liszt'schen entstehen konnten. In Etwas ist gewiß jeder große Geist jenen Zeit- und Ort-Bestimmungen nahestehend, ja, wir sahen auf die größesten diese Bestimmungen sogar verwirrend einwirken. Ich erklärte mir zuletzt diese so anregenden und unabweislichen Einflüsse aus dem eminenten Aufschwunge der vorzüglichsten Geister Frankreich's in den beiden das Jahr 1830 umschließenden Dezennien. Die Pariser Gesellschaft bot um jene Zeit einer besonderen Blüthe ihrer Staatsmänner, Gelehrten, Schriftsteller, Dichter, Maler, Skulptoren und Musiker so bestimmte und charakteristische Aufforderungen zum Anschluß an ihre Bestrebungen dar, daß eine feurige Phantasie sie sich wohl zu einem Auditorium vereinigt vorstellen durfte, welchem eine Dante- oder Faust-Symphonie, ohne kleinliche Misverständnisse befürchten zu müssen, vorgeführt werden könnte. Ich glaube in dem Muthe Liszt's, diese Kompositionen auszuführen, die Anregungen, sowie auch den besonderen Charakter dieser Anregungen aus jener Zeit und an jenem räumlichen Vereinigungspunkte, als produktive Motoren zu erkennen, und — schätze sie hoch, wenngleich es der über Zeit und Raum weit hinausliegenden Natur des Liszt'schen Genius bedurfte, um jenen Anregungen ein ewiges Werk abzugewinnen, möge dieses Ewige vorläufig in Leipzig und Berlin auch übel ankommen. —

Blicken wir schließlich noch einmal auf das Bild zurück, welches uns das in Zeit und Raum sich bewegende Publikum darbot, so könnten wir es mit dem Strome vergleichen, in dessen Betracht wir uns nun zu entschließen hätten, ob wir mit ihm, oder gegen ihn schwimmen wollten. Was wir mit ihm schwimmen sehen, mag sich einbilden, dem steten Fortschritte anzugehören; jedenfalls wird es ihm leicht, sich fortreißen zu lassen, und es merkt nichts davon, im großen Meere der Gemeinheit verschlungen zu werden. Gegen den Strom zu schwimmen muß diejenigen lächerlich dünken, die zu der ungeheuren Anstrengung, welche es kostet, nicht ein unwiderstehlicher Drang bestimmt. Wirklich können wir aber der uns fortreißenden Strömung des Lebens nicht anders wehren, als wenn wir ihr entgegen nach dem Quelle des Stromes steuern.

Wir werden zu erliegen befürchten müssen; in höchster Ermattung rettet uns aber zuweilen ein gelingendes Auftauchen: da hören die Wellen unseren Ruf, und staunend steht die Strömung für Augenblicke still, wie wann ein großer Geist einmal unvermuthet zur Welt spricht. Und wieder taucht der kühne Schwimmer unter, nicht dem Leben, sondern dem Quelle des Lebens nach geht sein Trachten. Wer, wenn er zu diesem Quelle gelangte, würde wohl Lust empfinden, sich je wieder in den Strom zu stürzen? Von seliger Höhe herab gewahrt er das ferne Weltmeer mit seinen sich gegenseitig vernichtenden Ungeheuern; was dort sich vernichtet, wollen wir ihm verdenken, wenn er es verneint?

Aber was wird das „Publikum" dazu sagen? — Ich denke, das Stück ist aus und man trennt sich. —

Ein Rückblick

auf die

Bühnenfestspiele des Jahres 1876.

Wohl irre ich nicht, wenn ich annehme, daß den Freunden meines mit den Bayreuther Bühnenfestspielen kundgegebenen Gedankens eine nähere Mittheilung meiner persönlichen Ansicht über den Ausfall der nun vor zwei Jahren wirklich stattgefundenen ersten Aufführungen nicht unwillkommen sein dürfte. Bereits hatte ich zwar schon in der nächsten Zeit nach diesen Aufführungen zu einigen Ansprachen an die bisherigen Patrone derselben Veranlassung, als ich sie zur wirklichen Durchführung des von ihnen so weit geförderten Unternehmens durch Deckung des schließlich sich herausstellenden Defizits aufforderte. Was ich bei solcher unerfreulichen Angelegenheit nur kurz aussprechen konnte, nämlich meine Ansicht über das Gelingen jener Aufführungen selbst, drängt es mich jetzt aber mit etwas näherem Eingehen mitzutheilen, wobei ich vor der nöthigen Einmischung von Betrachtungen des äußerlichen Mißerfolges meiner Bemühungen in das mir so wohlthuende Gedenken der tief begründeten künstlerischen Genugthuung, welche ich mir gewinnen durfte, nicht zurückzuschrecken gedenke.

Wenn ich mich ernstlich frage, Wer mir dieses ermöglicht hat, daß dort auf dem Hügel bei Bayreuth ein vollständig aus-

geführtes großes Theatergebäude, ganz nach meinen Angaben, von mir errichtet steht, welches nachzuahmen der ganzen modernen Theaterwelt unmöglich bleiben muß, sowie daß in diesem Theater die besten musikalisch-dramatischen Kräfte sich um mich vereinigten, um einer unerhört neuen, schwierigen und anstrengenden künstlerischen Aufgabe freiwillig sich zu unterziehen, und sie zu ihrem eigenen Erstaunen glücklich zu lösen, so kann ich in erster Linie mir nur diese verwirklichenden Künstler selbst vorführen, deren von vornherein kundgegebene Bereitwilligkeit zur Mitwirkung in Wahrheit erst den außerhalb stehenden ungemein wenigen Freunden meines Gedankens es ermöglichte, für die Zusammenbringung der nöthigen materiellen Mittel sich zu bemühen.

Ich gedenke hierbei jenes Tages der Grundsteinlegung des Bühnenfestspielhauses im Jahre 1872: die ersten Sänger der Berliner Oper hatten sich bereitwillig eingefunden, um die wenigen Sologesangstellen der Chöre der „neunten“ Symphonie zu übernehmen; die vortrefflichsten Gesangvereine verschiedener Städte, die vorzüglichsten Instrumentisten unsrer größten Orchester, waren meiner einfachen freundschaftlichen Aufforderung zur Mitwirkung an der Ausführung jenes Werkes, welchem ich die Bedeutung des Grundsteines meines eigenen künstlerischen Gebäudes beigelegt wünschte, eifrigst gefolgt. Wer die Weihestunden dieses Tages miterlebte, mußte hiervon die Empfindung gewinnen, als sei die Ausführung meines weiteren Unternehmens zu einer gemeinsamen Angelegenheit viel verzweigter künstlerischer und nationaler Interessen geworden. Im Betreff des künstlerischen Interesses hatte ich mich nicht geirrt: dieses ist mir bis zum letzten Augenblicke treu und meinem Unternehmen innig verwoben geblieben. Sehr gewiß hatte ich mich aber in der Annahme, auch ein nationales Interesse geweckt zu haben, getäuscht. Und dieses ist nun der Punkt, von welchem meine weiteren Betrachtungen bei diesem Rückblicke auszugehen haben, wobei es weder zu Klagen noch zu Verklagungen, sondern lediglich zur Bestätigung einer Erfahrung und der Erkenntniß des Charakters dieser Erfahrung kommen soll.

Wie glänzend der äußere Hergang bei den endlich ausgeführten Bühnenfestspielen in jenen sonnigen Sommertagen des Jahres 1876 sich ausnahm, durfte nach allen Seiten hin un-

gemeines Aufsehen erwecken. Es erschien sehr wahrhaftig, daß so noch nie ein Künstler geehrt worden sei; denn hatte man erlebt, daß ein solcher zu Kaiser und Fürsten berufen worden war, so konnte Niemand sich erinnern, daß je Kaiser und Fürsten zu ihm gekommen seien. Dabei mochte doch auch wiederum Jeder annehmen, daß, was den Gedanken meines Unternehmens mir eingegeben, nichts Anderes als Ehrgeiz gewesen sein könne, da meinem rein künstlerischen Bedürfnisse es doch gewiß genügt haben müßte, meine Werke überall aufgeführt und mit stets andauerndem Beifall aufgenommen zu sehen. Gewiß schien es etwas ganz außerhalb der Sphäre des Künstlers Liegendes gewesen zu sein, was mich angetrieben haben mochte, und wirklich fand ich die Annahme dieses einen Etwas in der zumeist von meinen hohen Gästen mir bezeugten Anerkennung meines Muthes und meiner Ausdauer ausgesprochen, mit welcher ich eine Unternehmung zum Ziele geführt hätte, an deren Zustandekommen Niemand, und die hohen Häupter selbst am wenigsten, geglaubt hätten. Es mußte mir deutlich werden, daß mehr die Verwunderung über dieses wirkliche Zustandekommen die Theilnahme der höchsten Regionen mir zugewendet hatte, als die eigentliche Beachtung des Gedankens, der das Unternehmen mir eingab. Somit konnte es auch in der Gesinnung meiner hohen Gönner mit der so ungemein beneidenswerth mich hinstellenden Bezeugung jener Anerkennung für vollkommen abgethan gelten. Hierüber mich zu täuschen durfte nach der Begrüßung meiner hohen Gäste mir nicht beikommen, und es konnte mir nur das Erstaunen darüber verbleiben, daß meinen Bühnenfestspielen überhaupt eine so hoch ehrende Beachtung widerfahren war.

Auch dieß durfte mir nicht unerklärlich bleiben, sobald ich auf die Hauptkraft zurückging, deren rastloser Thätigkeit ich das materielle Zustandekommen meines Unternehmens einzig verdankte. Diese war die meinem künstlerischen Ideale mit innigstem Ernste zugewandte edle Frau, deren Namen ich zuletzt öffentlich meinen Freunden nannte, als ich ihr meine Schrift über das „Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" widmete. Unumwunden bekenne ich, daß ohne die jahrelang mit stets erneuerter Energie durchgeführte Werbung dieser, gesellschaftlich so bedeutend gestellten, in allen Kreisen hochgeehrten Frau, an eine

Aufbringung der Mittel zur Bestreitung der nöthigsten Kosten der Unternehmung, an eine Förderung derselben nicht zu denken gewesen wäre. Unermüdet wie unverwundbar setzte sie sich dem Belächeln ihres Eifers, ja selbst der offenen Verspottung von Seiten unserer so schön gebildeten Publizistik aus; glaubte man nicht an das Wahnbild ihrer Begeisterung, so war doch der Begeisterung selbst nicht zu widerstehen; man brachte Opfer, um die verehrte Frau zu verbinden. Mußte mich die Wahrnehmung hiervon tief rühren, so konnte es mich doch auch nur beschämen, einen endlichen Erfolg weniger dem Glauben an mein Werk oder einer wirklichen Bewegung im Geistesleben der für wiedererweckt gehaltenen Nation, als vielmehr der Unwiderstehlichkeit der Werbungen einer hochgestellten Gönnerin verdanken zu sollen. War es vordem mein Lieblingsgedanke gewesen, meine Bühnenfestspiele von einem deutschen Fürsten der Nation als ein königliches Geschenk vorgeführt zu sehen, und hatte ich in meinem erhabenen Beschützer und königlichen Wohlthäter den zur Ausführung dieses Gedankens berufenen Fürsten gefunden, so hatte damals das bloße Verlauten hiervon einen solchen Sturm des Widerwillens allseitig heraufgezogen, daß es mir zur Pflicht gemacht war, durch freiwilliges Zurücktreten von jedem Versuche zur Ausführung jenes Gedankens wenigstens von einem fürstlichen Haupte die schmachvollsten Kränkungen ferne zu halten. Jetzt glaubte ich dagegen meinen Stolz darein setzen zu müssen, daß ich den etwa wiedererwachten deutschen Geist, in den Sphären, denen die Pflege dieses Geistes als Ehrenpunkt obliegen zu müssen schien, für die Durchführung meines Werkes anriefe. Ich versäumte nicht, mich um die Theilnahme des deutschen Reichskanzlers zu bemühen.

Großherzige Illusionen zu nähren, ist dem deutschen Wesen nicht unanständig. Hätte Herr Dr. Busch die Versailler Tischreden unseres Reichsreformators bereits damals zu veröffentlichen für gut gehalten, so würde ich jedoch wohl der Illusion, welche mich in jenen Sphären Theilnahme für meinen Gedanken erwecken zu können, annehmen ließ, jedenfalls keinen Augenblick mich hingegeben haben. Nachdem eine Zusendung meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik“ dort keine Beachtung gefunden hatte, setzte ich meine Werbung durch eine brieflich sehr ernst motivirte Bitte, wenigstens die zwei letzten Seiten meiner

Broschüre über das „Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" einer Durchlesung zu würdigen, unentmuthigt fort. Das Ausbleiben jeder Erwiderung hatte mich davon in Kenntniß zu setzen, daß mein Anspruch auf Beachtung in der obersten Staatsregion für anmaaßend gelten zu müssen schien, womit, wie ich ebenfalls ersah, man sich zugleich in dort nie aus dem Auge verlorener Übereinstimmung mit der großen Presse erhielt. Andererseits hatte aber meine unermüdlich thätige Gönnerin ein wohlwollendes Interesse des ehrwürdigen Hauptes unseres Reiches zu erwecken und wach zu erhalten gewußt. Ich ward veranlaßt, zu einer Zeit empfindlicher Hemmungen im Fortgange des Unternehmens, den Kaiser selbst um eine nennenswerthe Hilfe hierfür ehrfurchtsvollst anzugehen; hierzu entschloß ich mich jedoch erst dann, als mir berichtet war, es sei dem Oberhaupte des Reiches ein gewisser Fonds zur Förderung nationaler Interessen zugestellt, über dessen Verwendung es ganz nach persönlichem Ermessen zu verfügen habe. Es ward mir versichert, der Kaiser habe mein Gesuch sogleich bewilligt und dem Reichskanzleramte in diesem Sinne empfohlen; auf ein entgegengesetztes Gutachten des damaligen Präsidenten dieses Amtes sei aber die Sache fallen gelassen worden. Man sagte mir dann, der Reichskanzler selbst habe hiervon gar nichts gewußt; die Angelegenheit habe Herr Delbrück allein in der Hand gehabt: daß dieser dem Kaiser abgerathen habe, sei nicht zu verwundern, denn er sei ganz nur Finanzmann, und bekümmere sich um sonst nichts. Dagegen hieß es, der Kultusminister, Herr Falk, welchen ich etwa als Vertreter meiner Idee in das Auge fassen wollte, sei ganz nur Jurist, und wisse sonst von nichts. Aus dem Reichskanzleramte gab man mir den Rath, ich möge mich an den Reichstag wenden: dieser Zumuthung erwiderte ich nun aber, daß ich mich an die Gnade des Kaisers, sowie an die Einsicht des Reichskanzlers, nicht aber an die Ansichten der Herren Reichstagsabgeordneten zu wenden vermeint hätte. Als späterhin dem Defizit abgeholfen werden sollte, hatte man wiederum eine Einbringung an den Reichstag im Sinne, und wünschte den Antrag der dort am leichtesten durchfallenden Fortschrittspartei zugewiesen. Ich hatte bald von Reich und Kanzel genug.

Bei Weitem erfreulicher wirkten dagegen die Bemühungen aufrichtiger Freunde meines Unternehmens, welche in den ver-

schiedensten Städten, Deutschlands und selbst des Auslandes, Vereine zur Sammlung von Beiträgen gegründet hatten. Ich würde diese Vereine gern als die einzige und wahrhaft moralische Stütze, die ich finden durfte, angesehen haben, wenn nicht ein unvermeidliches Übel dabei zum Vorschein gekommen wäre. Die Kosten des Unternehmens waren, namentlich durch die dieß= malige Nöthigung zur Aufführung eines beträchtlichen Baues, zu bedeutend, als daß sie durch die unvermögenderen Freunde meiner Kunst selbst hätten aufgebracht werden können; ich mußte auf einen ungewöhnlichen Preis für einen Patronat=Antheil halten; diesen suchte man dadurch zu erschwingen, daß man den Ertrag geringer Einzahlungen zum Ankauf von Patronat=Antheilen zusammenschoß, und diese nun durch das Loos unter die Mitglieder der Vereine vertheilen ließ. Kam es den Sammlern vor Allem nur darauf an, eine möglichst große Anzahl von beisteuernden Mitgliedern zu werben, so konnte es nicht ausbleiben, daß sich hierunter auch solche einfanden, denen der Gedanke der Unternehmung durchaus fern lag, und die nur durch die Aussicht auf einen Loosgewinn, welcher dann durch vortheilhaften Weiterverkauf einbringlich zu verwerthen war, herbeigezogen werden konnten. Die üblen Folgen hiervon stellten sich im bedenklichsten Sinne heraus: die Plätze zu den Festspiel=Aufführungen wurden öffentlich ausgeboten und ganz wie zu großstädtischen Opernaufführungen verkauft. Zu einem sehr großen Theile hatten wir auch hier wiederum mit einem recht eigentlichen Opernpublikum, mit Rezensenten und allem sonstigen Ingredienz zu thun, welchem gegenüber alle unsere Vorkehrungen, wie z. B. die Enthaltung der Darsteller und des Autors von der üblichen Entgegennahme des sogenannten Herausrufes, allen Sinn verloren. Wir wurden wieder kritisirt und heruntergerissen, ganz wie wenn wir für's Geld uns zum Besten gegeben hätten. Als ich aber schließlich für die Deckung des Defizits der, von mir eigentlich meinen Patronen übergebenen, Unternehmung eben diese Patrone angehen zu dürfen glaubte, fand ich denn, daß meine Unternehmung wirklich gar keine Patrone gehabt hatte, sondern nur Zuschauer auf sehr theuer bezahlten Plätzen. Außer einem im österreichischen Schlesien begüterten, vornehmen Gönner, welcher in sehr beträchtlicher Weise einer mit dem Patronate übernommenen höheren Verpflichtung entsprach, waren es wieder

nur die sehr wenigen persönlich mir ergebenen, für jetzt aber erschöpften Freunde, welche meine Aufforderung beachteten. Wie war dieß im Ernste auch anders zu erwarten, da ja die ergiebigsten Unterstützungen durch Werbung meiner einen, unermüdlichen Gönnerin beim Sultan und dem Khediff von Ägypten erst herbeigeschafft worden waren. Schließlich hätte ich unter den nun, statt auf meinen Patronen, auf mir lastenden Verpflichtungen vollständig erdrückt werden müssen, wenn sich nicht die eine Hilfe mir wieder aufthat, welcher für dieses Mal entbehren zu dürfen bei dem Beginnen der Unternehmung mein stolzer Wunsch war, ohne deren energischestes Eingreifen aber ein großer Theil der Vorbereitungen schon gar nicht einmal in Angriff hätte genommen werden können, und welche nun, eingedenk der alten unwürdigen Stürme, ungenannt mir ihre Wohlthat angedeihen lassen wollte. —

Dieß waren die „Bühnenfestspiele des Jahres 1876“. Wollte man mir deren Wiederholung zumuthen? —

Leider mußte ich die hier besprochene äußere Seite des vollbrachten Unternehmens zunächst und rückhaltslos darlegen: denn nur dem Charakter dieser äußeren Lage der Dinge ist, zum allergrößten Theile wenigstens, Das beizumessen, was in der künstlerischen Ausführung wiederum nicht zum vollständigen Gelingen kam.

„Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zu Stande bringen würden“, — sagte mir der Kaiser. Von wem aber ward dieser Unglaube nicht getheilt? Dieser war es, der so manches Unfertige schließlich an den Tag brachte, da in Wahrheit nur die endlich mein Werk mit treuester Hingebung selbst darstellenden Künstler ihren Glauben bewahrten, weil sie vom rechten Willen begeistert waren. Aber außer diesen unmittelbar darstellenden Künstlern stand mir vom allerersten Anfang herein ein Mann zur Seite, ohne dessen Bereitwilligkeit hierzu der Anfang selbst mir gar nicht erst möglich geworden wäre. Es galt zu allererst der Aufführung eines Theatergebäudes, zu welchem die für München früher entworfenen Semper'schen Pläne eigentlich nur so weit benutzt werden konnten, als in ihnen meine Angaben vorlagen; dann sollte dieses Theater eine Bühneneinrichtung von vollendetster Zweckmäßigkeit für die Ausführung der kom-

plizirtesten scenischen Vorgänge erhalten, endlich die Scene selbst durch Dekorationen in wahrhaft künstlerischer Absicht so ausgeführt werden, daß wir dießmal dem üblichen Opern- und Ballet-Flitterstyle nicht mehr zu begegnen hatten. Meine Unterhandlungen über dieses Alles mit Karl Brandt in Darmstadt, auf welchen durch einen früher von mir beobachteten charakteristischen Vorgang mein Blick gelenkt worden war, führten nach einem innigen Einvernehmen über die Besonderheit des ganzen Vorhabens zu einem schnellen Abschluß im Betreff der Übernahme aller Besorgungen der soeben bezeichneten Ausführungen von Seiten dieses eben so energischen als einsichtigen und erfinderischen Mannes, welcher von nun an meine Hauptstütze bei der Durchführung meines ganzen Planes ward. Er wußte mir den vortrefflichen Architekten, Otto Brückwald in Leipzig, zuzuweisen, mit welchem er sich über die Eigenthümlichkeiten des Bühnenfestspielhauses so genau und erfolgreich verständigte, daß dieses Gebäude, als das einzige meine Unternehmung überdauernde Zeugniß der Tüchtigkeit derselben, für die Würdigung und Bewunderung jedes Sachkenners dastehen darf. — Große Vorsicht erheischte die Wahl des Dekorationsmalers, bis wir in dem geistvollen Professor Joseph Hoffmann in Wien den genialen Entwerfer der Skizzen fanden, nach welchen von den höchst strebsamen, seit Kurzem erst in höhere Übung getretenen Gebrüdern Brückner in Koburg schließlich die Dekorationen des Ringes des Nibelungen für unser Festspielhaus ausgeführt wurden. Ist unser Theater-Gebäude bis jetzt keinem Tadel eines Verständigen unterworfen worden, so haben sich einzelne Ausführungen im scenisch-dekorativen Theile unserer Festspiele Ausstellungen, namentlich von besserwissenden Unverständigen zugezogen. Worin einzelne Schwächen hierbei lagen, wußte Niemand besser als wir selbst; wir wußten aber auch, woher sie rührten. Glaubte das ganze deutsche Reich mit seinen höchsten Spitzen bis zu allerletzt nicht an das Zustandekommen der Sache, so war es nicht zu verwundern, daß dieser Unglaube auch manchen bei der Ausführung Betheiligten einnahm, da jeder derselben außerdem unter der materiellen Erschwerung durch Ungenügendheit der uns zur Verfügung gestellten Geldmittel zu leiden hatte, welche wie ein nagender Wurm dem Fortgange der Arbeiten stets innewohnte. Trotz der wahrhaft heldenmüthigen

Bemühungen unseres Verwaltungsrathes, dessen aufopfernde Thätigkeit gar nicht genug zu rühmen ist, stockte es selbst in der inneren Ausführung des Theaterbaues, wobei es schließlich zu einem sonderbaren Misverständnisse kam, durch welches selbst von meinen besten Freunden mir excentrische Übertreibungen zur Last gelegt wurden. Die Einrichtung für die Gasbeleuchtung des Zuschauerraumes war wirklich erst am Mittag der ersten Vorstellung des Rheingoldes soweit fertig geworden, daß überhaupt wenigstens beleuchtet werden konnte, wenn gleich eine Regulirung dieser Beleuchtung durch genaue Abmessung der verschiedenen Brennapparate noch nicht hatte vorgenommen werden können. Das Ergebniß hiervon war, daß der richtige Grad für die Einziehung der Beleuchtung nicht bemessen und eingehalten werden konnte, und gegen unsern Willen im Zuschauerraume vollkommene Nacht ward, wo wir nur eine starke Dämpfung des Lichtes beabsichtigten. Dieser Übelstand konnte erst bei den späteren Wiederholungen des ganzen Festspieles gehoben werden: alle Berichte bezogen sich aber auf diese erste Aufführung, und Niemand ist es später eingefallen, nach den Erfahrungen der zweiten und dritten Aufführungen uns gegen die Vorwürfe der absurdesten Intentionen zu vertheidigen, welche uns die unbillige Beurtheilung der ersten Tage zugezogen hatte. Ebenso erging es uns mit der Herstellung des Lindwurmes übel: diese wurde einfach als eine Stümperei beurtheilt, weil Niemand sich die Mühe gab zu bedenken, daß wir uns hier — aus Noth — mit einer unfertigen Vorrichtung helfen mußten. Dagegen hatten wir, weil deutsche Mechaniker hierfür noch nicht genügende Übung besaßen, uns an einen in England vorzüglich erprobten Anfertiger beweglicher Thier- und Riesengestalten gewendet, diesen mit großen Kosten honorirt, seinerseits aber die, vermuthlich aus dem sonst allgemeinen Unglauben an das rechtzeitige Zustandekommen der Aufführungen sich ergebenden, Folgen der Verzögerung in der Zusendung der einzelnen Theile seines Werkes zu erfahren, so daß wir uns in der letzten Stunde entschließen mußten unser Ungethüm ohne den Hals desselben, welcher noch heute auf einer der Stationen zwischen London und Bayreuth unentdeckt liegt, mit dicht an den ungeheuren Rumpf geheftetem Kopfe, somit allerdings in großer Entstelltheit, in die Aktion zu führen. — Außer diesem und ähnlichem Ungemach hatte

Niemand mehr als wir selbst auch Unfertigkeiten in der Herstellung der Dekorationen zu beklagen. Der jetzt auf den Theatern, welche sich neuerdings der Mühen der Aufführung des „Siegfried“ unterzogen haben, mit für uns so beschämend lebendig sich bewegenden Blättern ausgestattete Lindenbaum des zweiten Aktes mußte — immer aus demselben Grunde der Verzögerung — erst hier am Orte flüchtig nachgeschafft werden; der Schlußscene der „Götterdämmerung“ blieb eine wohlerprobte Ausführung der hinteren Verkleidungen für alle Vorstellungen versagt.

Nur wenigen unter unseren Zuschauern scheint dagegen die bisher nirgendswo noch übertroffene Gesammtleistung der Scenerie, deren mannigfaltigste Ausführungen wir ihnen in vier Tagen hinter einander mit rastloser Folge vorführten, von so bestimmendem Eindrucke gewesen zu sein, daß jene verschwindend geringen Gebrechen davor ihrer Beachtung entgangen wären. Im Namen dieser Wenigen richte ich hier aber nochmals laut an die vorzüglichen Genossen meines Werkes, und vor Allem an den von den Sorgen und Mühen jener Tage fast erdrückten, mit unglaublicher Energie aber das Begonnene ruhmreich durchführenden Freund, Karl Brandt, eine feierliche Danksagung.

Und immer freundlicher und gerührter wird mein Dank sich auszudrücken haben, wenn ich heute nochmals der einzigen Ermöglicher meines Werkes, der dramatischen Darsteller desselben und der so herrlich auf idealem Boden sie tragenden Musiker gedenke.

Gewiß hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft nur für die Gesammtaufgabe eingenommener und ihrer Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist innegewohnt, als er hier sich kundgab. Waltete bei einem großen Theil der Zuschauer der ersten Aufführungen der Hang zur Schadenfreude vor, so konnte uns nur die Freude am Gelingen für die Beängstigungen und Sorgen belohnen, welche unserer Hoffnung auf ein vollständiges Gelingen zu Zeiten entgegentraten. Beseelten diese Gefühle uns Alle, so will ich doch, und wenn auch nur zur Freude seiner Genossen, Albert Niemann in diesem Sinne als das eigentliche Enthusiasmus treibende Element unseres Vereines mit Namen nennen. Alle würden

eine Lähmung empfunden haben, wenn seine Mitwirkung in Zweifel hätte gezogen werden sollen. Zu jedem Antheil bereit, schlug er mir vor, neben dem Siegmund in der „Walküre" auch den Siegfried in der „Götterdämmerung" zu übernehmen, während die hiermit betrauete, bis dahin ungeübtere Kraft allein für den jungen Siegfried des vorangehenden Theiles einzustehen haben sollte. Meine Eingenommenheit für einen gewissen dramatischen Realismus ließ mich die Störung einer Täuschung befürchten, wenn derselbe Held an zwei aufeinander folgenden Abenden zwei verschiedenen Darstellern übergeben würde; ich lehnte dankend Niemann's Antrag ab, und hatte dieß aufrichtig zu bereuen, da, abgesehen von dem zu erwartenden Unterschiede der künstlerischen Leistungen selbst, der Sänger des Siegfried nach den großen Anstrengungen des vorangehenden Tages seiner Darstellung des Helden der Schlußtragödie nicht mehr die nöthige Energie zuzuwenden vermochte. — So hatten wir im Allgemeinen auch für die Besetzung der vielen und wichtigen Partieen des Gesammtwerkes große Schwierigkeiten zu überwinden. Manchen vorzüglichen Sänger mußte ich unherbeigezogen lassen, weil ich für meine Götter, Riesen und Helden nur hohe und kräftige Gestalten verwenden zu dürfen glaubte, sodaß es wiederum dem Glück zuzuschreiben war, wenn es wirklich möglich ward, in der Wahl meiner Darsteller auch nach dieser Seite hin ganz den Erfordernissen entsprechen zu können. Zum Erstaunen Aller glückten auch in diesem Sinne die Gestalten der beiden Nibelungen, von denen sich namentlich „Mime" einer ungemeinen Popularität erfreute, während ich bis heute darüber verwundert bleibe, die Leistung Karl Hill's als „Alberich" bei Weitem nicht nach ihrem eminenten Werth beachtet gefunden zu haben. Diese letztere Erfahrung mußte meine Ansicht über das gewöhnliche Urtheil unseres Publikums in so fern bestätigen, daß dieses — im für jetzt besten Falle — immer mehr von ethischen, als künstlerischen Eindrücken abhängt: daß Hill so vollständig meine dringend von mir ihm empfohlene Aufgabe löste, nämlich jeden, ihm sonst so natürlichen, gefühlvoll-gemüthlichen Akzent zu vermeiden, stets nur Hast, Gier, Haß und Wuth zu zeigen, und zwar noch selbst da, wo er als kaum sichtbares Gespenst nur noch flüstern darf, — daß, sage ich, dieser ungemein begabte Künstler hier-

durch eine so charakteristische Leistung von höchster Meisterschaft uns bot, wie sie ähnlich nirgends auf dem Gebiete des Dramas noch anzutreffen war, wurde gegen den missfälligen Eindruck übersehen, welchen der böse Dämon etwa auf die Zuhörerschaft bei der Erzählung eines Kindermärchens macht. Ich für mein Theil gestehe, daß ich das gespenstisch-traumhafte Zwiegespräch zwischen Alberich und Hagen, im Beginn des zweiten Aufzuges der „Götterdämmerung“, für einen der vollendetsten Theile unserer Gesammtleistung halte, wie ich es denn auch als vorzügliche Begünstigung des Glückes ansehe, daß ich noch in der letzten Stunde, nach dem Zurücktreten des zuvor dafür bestimmten Sängers, für die Partie des Hagen einen so ausgezeichneten Darsteller wie den vortrefflichen Bassisten Gustav Siehr aus Wiesbaden gewinnen konnte. Dieser Künstler, von dem ich zuvor nie etwas gehört hatte, machte mich von Neuem damit bekannt, welche ungemeinen Begabungen unter uns Deutschen anzutreffen, und wie leicht diese zu den vollendetsten Leistungen anzuleiten sind, sobald sie dazu eben nur richtig angeleitet werden. Siehr erlernte die außerordentlich schwierige Partie des „Hagen“ in kaum zwei Wochen, und eignete sich diesen Charakter in Stimme, Sprache, Gebärde, Bewegung, Schritt und Tritt so vollständig an, daß er ihre Durchführung zu einer Meisterleistung erhob.

Will ich aber einen Mann bezeichnen, welchen ich wegen vorzüglicher Eigenschaften als einen ganz besonderen Typus dessen betrachte, was der Deutsche nach seiner eigensten Natur durch nur in ihm anzutreffenden Fleiß und zartestes Ehrgefühl auch auf dem Gebiete der idealsten Kunst zu leisten vermag, so nenne ich den Darsteller meines „Wotan“, Franz Betz. Wem hatte es mehr als mir vor der Möglichkeit gezagt, die enorm ausgeführte, fast nur monologisch sich gestaltende Scene des „Wotan“ im zweiten Akte der „Walküre“ in ihrer Vollständigkeit einem Theaterpublikum vorführen zu können? Ich möchte zweifeln, ob der größte Schauspieler der Welt ohne gerechtes Bangen an eine nur rezitirte Durchführung dieser Scene gegangen sein würde; und, habe ich allerdings gerade hier die belebende, das Vergangenste deutlich vergegenwärtigende Macht der Musik erproben dürfen, so lag gerade wiederum in der ungemeinen Schwierigkeit, der hier so neuen Anwendung des musi-

kalischen Elementes vollkommen Herr zu werden, die fast erschreckende Aufgabe, welche Betz in einer so vollendeten Weise löste, daß ich mit dieser seiner Leistung das Übermäßigste bezeichne, was bisher auf dem Gebiet der musikalischen Dramatik geboten wurde. Man denke sich nur einen italienischen oder französischen Sänger vor dieser Aufgabe, und wie schnell sie dieser als unlösbar verworfen haben würde. Hier war für den Vortrag, für die Behandlung der Stimme, des Tones und vermöge dieser der Sprache selbst, nicht weniger als Alles neu aufzufinden und in innigst geistige Übung zu setzen. Eine jahrelange ernste Vorbereitung befähigte meinen Sänger zu der Meisterschaft in einem Style, den er durch Lösung seiner Aufgabe selbst erst zu erfinden hatte. Wer von uns den Nachtscenen des „Wanderers" im zweiten und dritten Akte des „Siegfried" beiwohnte, ohne hiervon als von einem nur Geahntem, nun aber furchtbar Verwirklichtem tief erschüttert zu werden, dem dürfte etwa nur durch den „Ritter Bertram" in „Robert der Teufel" zu helfen sein: zu uns hätte er nicht kommen sollen, auch hatte ihn gewiß Niemand nach Bayreuth eingeladen. —

Die Herren Maurermeister unseres Bühnenfestspielbaues baten mich, für eine große Gedenktafel von schwarzem Marmor, welche sie mir als Geschenk zum Schmucke des Einganges des Theaters verehren wollten, eine Inschrift zu verfassen. Ich wählte hierzu die Form eines gewöhnlichen Theaterzettels mit der Anführung der Tage der ersten Aufführungen des Bühnenfestspiels, Titel der verschiedenen Stücke und der Benennung des Personales derselben mit den beigefügten Namen der Ausführenden; ganz nach dem Vorgange solcher Theateraffichen, nannte ich auch die Hersteller und Leiter des übrigen Darstellungsapparates, den Dirigenten des Orchesters, meinen Unmögliches leistenden, viel erprobten, für Alles einstehenden Hans Richter; fand nun aber auf der Tafel keinen Raum mehr, um, wie ich dieß so gern gethan haben würde, jeden der zahlreichen Helfer am Werke, wie die vortrefflichen Sänger der „Mannen" und ganz bestimmt auch die Alles verwirklichenden, vorzüglichen Musiker des Orchesters, mit Namen aufzeichnen zu lassen. Diese leider ungenannt Gebliebenen fühlten sich hierdurch auf das Schmerzlichste gekränkt: keine verständige Erklärung half hier-

gegen; um den Sturm zu beschwören mußte ich die aufreizende Gedenktafel für die Dauer der Festspiele verhängen lassen. — Fast fürchte ich nun heute, bei der Abfassung dieses Rückblickes auf jene Tage, in dieselbe Lage wie damals zu gerathen, wenn ich nicht jedes der mir so werthen Künstler namhaft mit meinem Danke Erwähnung thue. Doch will ich mich darauf verlassen, daß Jedem von ihnen der Eindruck und die Erinnerung unseres letzten Abschiedes auf der, vor dem Publikum am Schlusse der Vorstellung geöffneten Bühne so innig verblieben sei als mir selbst; und eben so will ich auch dieses Mal im Gedenken wieder von ihnen Abschied nehmen. Sie Alle sind die Einzigen, die mein Werk wahrhaft förderten, sowie sie die Einzigen sind, welche ich in alle Zukunft bei meiner noch nicht gänzlich erloschenen Hoffnung auf ein wahres Gedeihen unserer Kunst im Auge behalte.

Daß die Unterlassung weiterer namhafter Anführungen mir namentlich von den weiblichen Genossen unserer Festspiele nicht als Zeichen der Unbeachtung oder Undankbarkeit angerechnet werden wird, weiß ich bestimmt; denn sie, meine vortrefflichen Sängerinnen, welche, wie echte Walküren — zu edlem Streit und Kampf allen voraus stürmten, bewahrten auch gerade mir immer das tiefste Mitgefühl, die herzlichste Sorge für das Gelingen, die innigste Mitfreude am Glücken. Doch deute ich noch zwei äußerste Pole an, zwischen denen sich gleichsam alles von uns damals Geleistete zu einem räthselvollen Weltschicksals-Gewebe ausdehnte. Dort am Eingange — in trauter Fluth die lieblichen „Töchter des Rheines“: wer sah und hörte je Anmuthigeres? Dort am Ausgange „Brünnhilde“, von dem Ozean ihres Leidens aufgeschleudert: wer darf sich erinnern, zu tragischem Mitleiden je inbrünstiger angefeuert worden zu sein, als durch sie? — Hier war Alles ein schöner, tiefbegeisterter Wille, und dieser erzeugte einen künstlerischen Gehorsam, wie ihn ein Zweiter nicht leicht wieder antreffen dürfte, — selbst nicht der Berliner General-Intendant, der bei uns einzig eine superiore Autorität vermißte, ohne welche doch am Ende nichts gehen könnte; dagegen ein weiterer Kennerblick aber auch ein anderes Element unter uns vermissen durfte: eine vor längeren Jahren durch Einstudirung einiger Partieen meiner Opern zu großer Anerkennung von mir geförderte, sehr talentvolle Sängerin lehnte

ihre Mitwirkung bei unseren Festspielen vom Berliner Hoftheater aus ab: „man wird hier so schlecht“, sagte sie.

Ein schöner Zauber machte bei uns Alles gut.

Und die auf solche Erfahrung begründete tiefe Überzeugung ist mein schöner Gewinn aus jenen Tagen. Wie er mir und uns Allen festzuhalten sei, möge die Frage ausmachen, die wir uns ferner vorlegen wollen.

Wollen wir hoffen?

(1879.)

So oft ich in der letzteren Zeit mich zur Abfassung eines Aufsatzes für unsere Blätter anließ, kam mir immer wieder die Vorstellung davon an, wie Vieles und Mannigfaltiges bereits von mir über Dasselbe, was ich stets nur wieder zu sagen haben könnte, niedergeschrieben, gedruckt und veröffentlicht ist. Sollte ich annehmen dürfen, daß trotzdem Manchem eine neue Mittheilung von mir willkommen wäre, so hätte ich zu fürchten, um der Erfüllung solcher Erwartung willen, mich als litterarischer Virtuos gebärden zu müssen, wobei ich auf die besondere Schwierigkeit stoßen würde, immer das gleiche Thema neu variiren zu sollen, da ich unmöglich zu dem Auskunftsmittel unserer eleganten Vielschreiber u. s. w. mich entschließen könnte, nämlich über Dinge zu schreiben, die man nicht versteht. Von Neuem mich mittheilen könnte ich daher doch nur an Solche, welche nicht nur meine künstlerischen Arbeiten sondern auch meine Schriften gründlich kennen. Allein von diesen habe ich dann zu erwarten, daß sie fernerhin statt meiner reden, sobald reden und schreiben eben immer noch für nothwendig erachtet werden muß; während diesem Allem sehr bald ein recht gedeihliches Ende gemacht sein dürfte, wenn unserem Vereine etwa Das geschähe, was ein Kritiker dereinst im Betreff eines Ifflandischen Schauspieles vorschlug, welches nicht mehr weiter gespielt werden könnte, sobald man im ersten Akte einen Beutel mit fünfhundert Thalern auf

die Bühne würfe. Dieser Beutel, sollte er bei uns den Effekt machen, müßte allerdings etwas stärker gefüllt sein, etwa mit den Subsidien der preußischen Hoftheater für schlechte Opern, wozu auch vielleicht die Summe des Defizits der Wiener Hofoper für Ballet und italienische Sänger mitgerechnet sein könnte. Solch ein sonderbarer Vorfall dürfte unser Reden und Schreiben für das Nächste wohl auf ein sehr ersprießliches Maaß beschränken, um es dagegen einzig zur Vorbereitung und Unterstützung der nun allein erklärenden That verwenden zu können.

Selbst wenn jene unzuerwartende Störung einträte, würde aber, wie ich mich hiervon neuerdings überzeuge, die Richtung, welche zuletzt unsere Besprechungen genommen, allerdings auch noch neben der That doch zu recht ergebnißvollen Zielen führen können. Wie leicht selbst Thaten wirkungslos bleiben, erfuhren wir an dem Schicksale der Bayreuther Bühnenfestspiele: ihren Erfolg kann ich für jetzt lediglich darin suchen, daß mancher Einzelne durch die empfangenen bedeutenden Eindrücke zu einem näheren Eingehen auf die Tendenzen jener That veranlaßt wurde. Hierzu bedurfte es eines recht ernstlich gemeinten Studiums meiner Schriften, und es scheint, daß es diesen meinen Freunden jetzt wichtig dünkt, zur Nachholung großer und sehr schädlicher Versäumnisse in diesem Betreff aufzufordern.

Ich bin ganz ihrer Meinung. Ja, ich gestehe, daß ich jene andere, der unsrigen etwa entgegenkommende That nicht eher erwarten zu dürfen glaube, als bis die Gedanken, welche ich mit dem „Kunstwerk der Zukunft" verbinde, ihrem ganzen Umfange nach beachtet, verstanden und gewürdigt worden sind.

Seitdem jene Gedanken mir zuerst aufgingen, von mir ausgebildet und in einen weithin ausgearbeiteten Zusammenhang gebracht worden sind, haben mich das Leben und die von ihm mir abgenöthigten Zugeständnisse dennoch nie mehr von der Erkenntniß der Richtigkeit meiner Ansichten über das erschreckend Fehlerhafte des Verhältnisses der Kunst zu eben diesem Leben abbringen können. Wohl durften die verschiedenen Nothlagen, in welche ich als Künstler gerieth, es mir eingeben, wenn auch noch so mühsam, auf Umwegen den richtigen Pfad aufzusuchen. So leitete mich bei meiner Ausführung und Aufführung der „Meistersinger", welche ich zuerst sogar in Nürnberg selbst zu veranstalten wünschte, die Meinung, mit dieser Arbeit ein dem

deutschen Publikum bisher nur stümperhaft noch vorgeführtes Abbild seiner eigenen wahren Natur darzubieten, und ich gab mich der Hoffnung hin, dem Herzen des edleren und tüchtigeren deutschen Bürgerthumes einen ernstlich gemeinten Gegengruß abzugewinnen. Eine vortreffliche Aufführung auf dem Münchener königlichen Hoftheater fand die wärmste Aufnahme; sonderbarer Weise waren es aber einige hierbei anwesende französische Gäste, welche mit großer Lebhaftigkeit das volksthümliche Element meines Werkes erkannten und als solches begrüßten; nichts verrieth jedoch einen gleichen Eindruck auf den hier namentlich in das Auge gefaßten Theil des Münchener Publikums. Meine Hoffnung auf Nürnberg selbst täuschte mich dagegen ganz und gar. Wohl wandte sich der dortige Theaterdirektor wegen der Acquisition der „neuen Oper“ an mich; ich erfuhr zu gleicher Zeit, daß man dort damit umgehe, Hans Sachs ein Denkmal zu setzen, und legte nun dem Direktor als einzige Honorarbedingung die Abtretung der Einnahme der ersten Aufführung der „Meistersinger“ als Beisteuer zu den Kosten der Errichtung jenes Monumentes auf: worauf dieser Direktor mir gar nicht erst antwortete. So nahm mein Werk seine anderen und gewöhnlichen Wege über die Theater: es war schwer auszuführen, gelang nur selten erträglich, ward zu den ‚Opern‘ gelegt, von den Juden ausgepfiffen und vom deutschen Publikum als eine mit Kopfschütteln aufzunehmende Kuriosität dahingehen gelassen. Dem Denkmal des Hans Sachs gegenüber stellte sich aber in Nürnberg eine imponirende Synagoge reinsten orientalischen Styles auf.

Dieß waren meine Erfahrungen an der deutschen Bürgerwelt. Im Betreff des deutschen Adels, welchen ich in meiner Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ angegangen hatte, erklärte mir der seiner Zeit an der Spitze der bayerischen Staatsregierung stehende, mir sehr wohlgesinnte Fürst Klodwig Hohenlohe, daß er nicht zehn seines Standes bereit finden würde, auf meine Ideen einzugehen; ob er es mit neun oder acht und ein halb versuchte, ist mir unbekannt geblieben. Jedenfalls scheint ein alter brahmanischer Fluch, welcher ein besonderes sündiges Leben mit der — dem Brahmanen als die schrecklichste geltenden — Wiedergeburt als Jäger belegte, auf diesen heroischen Geschlechtern Germaniens immer noch zu lasten. —

Verzeihe mir der freundliche Leser diese Abschweifung, mit welcher ich ihm eben nur ein ziemlich leicht erkennbares Beispiel für das Aufsuchen auf Umwegen, das ich vorhin erwähnte, vorführen wollte. Waren es Täuschungen und Irrungen, die ich auf solchen Wegen zu erkennen hatte, so waren doch gerade diese es, welche immer wieder meine bereits gewonnenen Ansichten über das Verhältniß der Kunst zu unserem Leben mir als die richtigen bestätigten. Und so kehre ich, durch alle Umwege unentwegt, zu meinen vor dreißig Jahren von mir konzipirten Gedanken über jenes Verhältniß zurück, indem ich offen bezeuge, daß an dem schroffesten Ausdrucke derselben meine seitherigen Lebenserfahrungen nichts ändern konnten.

Wenn ich dieß heute laut bekenne, erschrecke ich damit vielleicht meine freundlichen Gönner des Patronatvereines. Sollen die in meinen Kunstschriften niedergelegten Gedanken von jetzt an ohne die Betretung von Umwegen ausgeführt werden, so erscheint es fast so, als verlangte ich einen Umsturz alles Bestehenden. Glücklicherweise kommen mir da meine werthen Freunde zur Hilfe, welche gegenwärtig in unsern „Blättern" über jene meine bedenklichen Schriften mit eben so viel Kenntniß als Wohlwollen sich verbreiten. Es wird ihnen leicht fallen, Irrthümer über mich zu zerstreuen, welche seiner Zeit Polizeiräthe und sich für beleidigt haltende Hoftheater-Intendanten befangen halten konnten; dagegen wird es aber unerläßlich dünken, um der von uns gewollten Kunst willen über die erschreckende Gestaltung unseres äußeren wie inneren sozialen Lebens uns ebenfalls keiner Täuschung mehr unterworfen bleiben zu lassen. Und dieses Letztere halte ich für um so nöthiger, als wir uns dießmal die Frage zu stellen hatten: „wollen wir hoffen?

Sind wir gesonnen eine Beantwortung dieser Frage ernsthaft in das Auge zu fassen, so müssen wir uns wohl zunächst darüber aufklären, von wem etwas zu hoffen sein soll. Wir sind die Bedürftigen und sehen nach dem Helfer aus. Nicht ich bin der erste, welcher unsern Staat für unfähig erklärte, die Kunst zu fördern; vielmehr scheint mir unser großer Schiller der erste gewesen zu sein, welcher unsere Staatsverfassungen als barbarisch und durchaus kunstfeindlich erkannte und bezeichnete. Mit sehr erleuchtetem Sinne stellte ein vortrefflicher Freund, welcher seit Kurzem die Besprechung meiner Schriften für diese

Blätter übernommen hat, die hierher gehörigen Aussprüche Schiller's seiner eigenen Arbeit voran; mögen sie auch als zur Einleitung meiner hier folgenden Mittheilungen von mir vorausgesetzt gedacht werden können. —

Wo und von wem wollen wir hoffen?

Die Jesuiten geben dem in ihre Schule eintretendem Zöglinge als erstes und wichtiges Pensum auf, durch die sinnreichsten und zweckdienlichsten Anleitungen hierzu unterstützt, mit dem Aufgebot und der äußersten Anstrengung aller Seelenkräfte sich die Hölle und die ewige Verdammniß vorzustellen. Dagegen antwortete mir ein Pariser Arbeiter, welchem ich wegen seiner Wortbrüchigkeit mit der Hölle gedroht hatte: „O, monsieur, l'enfer est sur la terre.“ Unser großer Schopenhauer war derselben Ansicht und fand in Dante's „Inferno“ unsere Welt des Lebens recht treffend dargestellt. In Wahrheit möchte es den Einsichtsvollen dünken, daß unsere Religionslehrer zweckmäßiger verfahren würden, wenn sie dem Schüler zu allererst die Welt und unser Leben in ihr mit christlich-mitleidsvoller Deutlichkeit erklärten, um so die wahre Liebe zum Erlöser aus dieser Welt, statt — wie Jene es thun — die Furcht vor einem Höllenhenker, als die Quelle aller wahren Tugend dem jungen Herzen zu erwecken.

Für eine Beantwortung der Frage, ob wir hoffen wollen, bedarf ich, soll sie in meinem Sinne ausfallen, jedenfalls der Geneigtheit meines Lesers, mir durch die Gebiete unseres gegenwärtigen Lebens nicht mit sanguinischem Optimismus zu folgen: für Denjenigen, der hier alles recht und in möglichster Ordnung findet, ist die Kunst nicht vorhanden, schon weil sie ihm nicht nöthig ist. Welcher höheren Anleitung sollte in Wahrheit auch Derjenige bedürfen, der sich für die Beurtheilung der Erscheinungen dieser Welt der so bequemen Führung durch den Glauben an einen steten Fortschritt der Menschen überläßt? Er möge thun und lassen, was er wolle, so ist er sicher, doch immer mit fortzuschreiten: sieht er großherzigen Bemühungen zu, welche ohne Erfolg bleiben, so sind sie in seinen Augen dem steten Fortschritte undienlich gewesen; gehen z. B. die Leute lieber an ihren Geschäftsorten bequem in die Theater, um den „Nibelungenring“ zu sehen, statt sich einmal zu dem etwas mühsamen Besuch von Bayreuth aufzumachen, um sorgfältig eingeleiteten

Bühnenfestspielen beizuwohnen, so wird auch hierin ein Fortschritt der Zeit gesehen, da man nicht mehr zu etwas Außerordentlichem eine Pilgerfahrt anzutreten hat, sondern das Außerordentliche zu dem Gewöhnlichen umgeformt sich behaglich zu Hause vorführen läßt.

Der Blick für das Große geht dem Fortschrittsgläubigen gern verloren; nur ist zu fragen, ob er dafür den richtigen Blick für das Kleine gewinne. Es ist sehr zu fürchten, daß er auch das Kleinste nicht mehr richtig sieht, weil er überhaupt gar kein Urteil haben kann, da ihm jeder ideelle Maaßstab abgeht. Wie richtig sahen dagegen die Griechen das Kleinste, weil sie vor Allem das Große richtig erkannten! Dagegen hilft sich die Annahme eines steten Fortschrittes durch die Hinweisung auf den „unendlich erweiterten Gesichtskreis" der neueren Welt gegenüber dem engeren der antiken Welt. Sehr zutreffend hat der Dichter Leopardi gerade in dieser Erweiterung des menschlichen Gesichtskreises den Grund für die eingetretene Unfähigkeit der Menschen, das Große richtig zu erkennen, gefunden. Die dem engeren Gesichtskreise der antiken Welt entwachsenen großen Erscheinungen sind für uns, die in unendlich ausgedehnten Gesichtskreise Stehenden, sobald sie uns aus dem Erdboden denn doch einmal plötzlich entgegentreten, sogar von erdrückenderer Größe, als sie für jene, so zahllos sie hervorgehen sehende Welt waren. Mit Recht frägt Schiller, welcher einzelne Neuere heraustreten würde, um sich mit dem einzelnen Athenienser, Mann gegen Mann, um den Preis der Menschheit zu streiten? — Dafür hatte die antike Welt aber auch Religion. Wer die antike Religiosität verspotten möchte, lese in den Schriften des Plutarch, eines klassisch gebildeten Philosophen aus der späteren, so verrufenen Zeit der römisch-griechischen Welt, wie dieser sich über Aberglauben und Unglauben ausspricht, und er wird bekennen, daß wir von keinem unserer kirchlichen Theologen kaum etwas Ähnliches, geschweige denn etwas Besseres würden vernehmen können. Hiergegen ist unsere Welt aber religionslos. Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Große nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig sind? Vielmehr, sollten wir es erkennen, so sind wir durch unsere barbarische Civilisation angeleitet es zu hassen und zu verfolgen, etwa weil es dem allgemeinen Fortschritte entgegen stehe. Was nun gar soll diese

Welt aber mit dem Höchsten zu schaffen haben? Wie kann ihr Anbetung der Leiden des Erlösers zugemuthet werden? Das wäre ja, als wenn man die Welt nicht für vortrefflich hielte! Des Anstandes (und des erweiterten Gesichtskreises) wegen hat man sich jedoch eine Art Gottesdienst von ausreichender Tauglichkeit zurecht gemacht: welcher „Gebildete“ geht aber dennoch gern in die Kirche? — Nur vor Allem: „fort mit dem Großen!“ —

Ist uns nun das Große zuwider, so wird uns im sogenannten erweiterten Gesichtskreise, wie ich dessen zuvor bereits gedachte, aber auch das Kleine immer unkenntlicher, eben weil es immer kleiner wird, wie dieß unsere immer fortschreitende Wissenschaft zeigt, welche die Atome zerlegend endlich gar nichts mehr sieht und hierbei sich einbildet, auf das Große zu stoßen; sodaß gerade sie dem unsinnigsten Aberglauben durch die ihr dienenden Philosopheme Nahrung giebt. Wenn unsere Wissenschaft, der Abgott der modernen Welt, unseren Staatsverfassungen so viel gesunden Menschenverstand zuführen könnte, daß sie z. B. ein Mittel gegen das Verhungern arbeitsloser Mitbürger auszufinden vermöchte, müßten wir sie am Ende im Austausche für die impotent gewordene kirchliche Religion dahin nehmen. Aber sie kann gar nichts. Und der Staat steht mit seiner gesellschaftlichen „Ordnung“ im erweiterten Gesichtskreise da wie ein verlorenes Kind, und hat nur die eine Sorge, zu verhindern, daß es etwa anders werde. Hierfür rafft er sich zusammen, giebt Gesetze und vermehrt die Armeen: die Tapferkeit wird disziplinarisch ausgebildet, womit dann in vorkommenden Fällen die Ungerechtigkeit gegen übele Folgen beschützt wird. Als Agesilaos zur Zeit des beschränkten Gesichtskreises befragt wurde, was er für höher halte, die Tapferkeit oder die Gerechtigkeit, erklärte er, wer stets gerecht sei, bedürfe der Tapferkeit gar nicht. Ich glaube, man muß solch eine Antwort groß nennen: welcher unserer Heeresfürsten wird sie in unseren Tagen geben und seine Politik darnach bestimmen? Und doch haben wir nicht einmal mehr den Lorbeerzweig für die Tapferkeit: den Ölzweig, den Palmenzweig aber auch nicht, dafür nur den Industriezweig, der gegenwärtig die ganze Welt unter dem Schutze der strategisch angewandten Gewehrfabrikation beschattet.

Jedoch, was haben wir diese moderne Welt näher zu be-

leuchten nöthig, um für uns herauszufinden, daß nichts von ihr zu hoffen sei? Sie wird immer und unter jeder Form, solchen Wünschen, wie wir sie für die Pflege einer edelen Kunst hegen, feindselig sein, weil sie gerade das, was wir wollen, nicht will. Es war mir vergönnt, mit manchem fürstlichen Haupte hierüber in Beziehung zu treten: dem wohlwollendsten war, oder ward, es unmöglich, das Ererbte und Gewohnte durchaus umzuändern; nur von Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, als ich im Jahre 1847 diesem geistreichen Monarchen meine Ideen mittheilen wollte, nahm man an, er würde, nachdem er mich verstanden, mir den Rath geben, mich mit dem Opernregisseur Stawinsky zu besprechen, — was immerhin von Friedrich dem Großen noch nicht einmal zu erwarten gewesen wäre. Es kam aber weder zum Anhören noch zum Rathgeben.

Bei solcher tief begründeten Hoffnungslosigkeit könnte man sich schließlich doch noch wie Faust gebärden: „Allein ich will!“ Worauf wir allerdings uns von Mephistopheles leiten lassen müßten, wenn er dem: „allein ich will“ — antwortet: „das läßt sich hören.“ Dieser Mephistopheles ist mitten unter uns, und wendet man sich an ihn, so giebt er guten Rath, — freilich in seinem Sinne. In Berlin rieth er mir, mein Bühnenfestspielhaus in dieser Stadt zu begründen, welche doch das ganze Reich für nicht zu schlecht zu seiner Begründung und Domizilirung daselbst gehalten habe. Alle Teufel vom krummen und geraden Horne sollten mir dort zu Diensten stehen, sobald es dabei Berlinerisch hergehen dürfte, Aktionären die nöthigen Zugeständnisse gemacht, und die Aufführungen hübsch in der Wintersaison, wo man gerne zu Hause bleibt, vorgenommen würden, jedenfalls auch nicht vor Comptoir- und Bureauschluß anfingen. Ich ersah, daß ich wohl gehört, nicht aber recht verstanden worden war. In der deutschen Kunsthauptstadt München schien man mich besser zu verstehen; man las meine, später in der Schrift über „Deutsche Kunst und Deutsche Politik“ zusammengestellten Artikel in einer süddeutschen Zeitung, und setzte es durch, daß das Erscheinen dieser Artikel abgebrochen werden mußte: offenbar befürchtete man, ich würde mich um den Hals reden. Als ich nun doch mit der Zeit immer wieder auf das: „Allein ich will!“ zurückkam, mußte selbst Mephistopheles endlich die Achseln zucken; seine krummen und geraden Teufel versagten ihm den Dienst,

und die dagegen angerufene rettende Engelschaar ließ sich nur heiser und schüchtern im erlösenden Chorgesange vernehmen. Ich muß befürchten, daß wir selbst mit einem verstärkten: „Allein wir wollen!“ es nicht viel weiter, ja vielleicht nicht einmal wieder so weit bringen dürften, als damals ich es brachte. Und mein Zweifel hat gute Gründe: wer soll zu uns stehen, wenn es um die Verwirklichung einer Idee sich handelt, welche nichts einbringen kann als innere Genugthuung? Schon ein Jahr nach den Bühnenfestspielen erklärte ich mich wiederum bereit, zu „wollen“. Ich stellte meine Erfahrungen und Kenntnisse zu Gebote für Übungen und Anleitungen im Vortrage deutscher musikalischer und musikalisch-dramatischer Kunstwerke. Also etwas, wie eine Schule. Dazu bedurfte es einiger Mittel; diese würden vielleicht, da hier Alles als freiwillig geleistet angenommen wurde, mit einiger Geduld aufgebracht worden sein, und ihr vorläufiges Ausbleiben war es nicht, was mich durchaus abschreckte. Aber fast gänzlich fehlte es an Anmeldungen talentvoller junger Leute, die von mir etwas hätten lernen wollen. Dieser Umstand erklärte sich mir bei näherer Erwägung sehr richtig daraus, daß die jungen Leute, welche bei mir etwas gelernt hätten, nirgends eine Anstellung, sei es an einer Hoch- oder Tief-Schule, bei einem Orchester (etwa als Dirigenten), noch selbst bei Operntheatern als Sänger, gefunden hätten. Für gewiß aber durfte ich annehmen, daß sie nicht vermeinten, wo anders etwas Besseres zu lernen, denn das hatten mir krumme und gerade Teufel gelassen, daß ich gut dirigire und richtigen Vortrag beizubringen wisse; wogegen ich mich ja in keiner Weise anheischig gemacht hatte, auch das Komponiren lehren zu wollen, da ich dieß von denjenigen Nachfolgern Beethoven's, welche Brahms'sche Symphonien komponiren, sehr gut besorgt wissen darf. Meine Schüler hätte man demnach alle mit Gehalten und Leibrenten ausstatten müssen, um sie zu dem Wagniß zu bewegen, als „Wagnerianer“ sich brodlos zu machen. Hierfür bedürfte es also immer wieder Geld, ja sehr viel Geld, genau genommen so viel um alle Konzertinstitute und Operntheater auszuhungern. Wer mag sich auf so grausame Dinge einlassen? Dort liegt mein Schulgedanke, hier stehe ich im Angesichte meines sieben und sechzigsten Geburtstages, und bekenne, daß das: „Allein ich will!“ mir immer schwerer fällt.

Sollte dagegen Mephistopheles sich einmal wieder einfinden, und zwar mit der Versicherung, er wisse schon Mittel, alles nöthige Geld von seinen Teufeln zusammen zu bringen, und dieß zwar ohne Zugeständnisse an Abonnenten, Aktionäre und „Habitué's", so möchte ich mich nach mancher Erfahrung doch fragen, ob mein Ziel, selbst mit der Hilfe ungeheurer Geldsummen, für jetzt durch mich zu erreichen sein könne. Immer liegt eine tiefe Kluft vor uns, die wir durch noch so viele Geldsäcke nicht sobald auszufüllen hoffen dürften. Was mir stets einzig noch am Herzen liegen könnte, wäre: ein unzweifelhaft deutliches Beispiel zu geben, an welchem die Anlagen des deutschen Geistes zu einer Manifestation, wie sie keinem anderen Volke möglich ist, untrüglich nachgewiesen und einer herrschenden gesellschaftlichen Macht zu dauernder Pflege empfohlen werden könnten. — Ich glaubte nahe daran gewesen zu sein, dieses Beispiel hinzustellen: bei nur einigem kräftigen Entgegenkommen des öffentlichen Geistes der Deutschen, hätte dieses Beispiel schon für vollkommen deutlich erachtet werden können. Dieß hat sich nicht bewährt; denn unser öffentlicher Geist ist in einem herzlosen Erwägen von Für und Wider befangen; es fehlt uns an dem inneren Müssen. Ganz im Gegensatze zu dem recht humanen, aber nicht besonders „weisen" Nathan Lessing's erkennt nämlich der wahrhaft Weise als einzig richtig: Der Mensch muß müssen!

Welche Phasen der Entwickelung dem deutschen Volke zugewiesen sein mögen, ist schwer zu erkennen; unter der vermeintlichen Herrschaft des freien Willens scheint viel an ihm verdorben worden zu sein. Wer z. B. in den heutigen Tagen unsren freien Erwägungen in Betreff der Schutzzölle anwohnt, wird schwerlich begreifen, wie hieraus etwas der Nation innerlich Nothwendiges hervorgehen könne: ein freier Wille an der Spitze einer wiederum aus freien Willens-Wahlen hervorgegangenen Volksvertretung wird das ihm gut Dünkende zu Stande bringen, so gut wie er vor wenigen Jahren das ihm damals vortheilhaft erscheinende Entgegengesetzte verfügte. Was dagegen sein muß, wird sich zeigen, wann Alles einmal eben müssen wird; freilich wird es dann als ein äußerlich auferlegtes Müssen erscheinen, wogegen das innere Müssen schon jetzt nur einem sehr großen

Geiste und sympathetisch produktiven Herzen aufgehen könnte, wie sie unsere Welt eben nicht mehr hervorbringt. Unter dem Drange dieses ihm untrüglich bewußt gewordenen inneren Müssens würde einem so ausgerüsteten Manne eine Kraft erwachsen, welcher kein sogenannter freier, etwa Zoll- oder Freihandels-Wille zu widerstehen vermöchte. Dieß scheint aber die wunderliche Lage zu sein, in welche das deutsche Volk gerathen ist: während z. B. der Franzose, und der Engländer, ganz instinktmäßig sicher weiß was er will, weiß dieß der Deutsche nicht und läßt mit sich machen was „man" will.

Ich glaube, ohne eitele Anmaßung sagen zu können, daß der von mir in jener Schrift „Deutsche Kunst und deutsche Politik" klar ausgearbeitete und vorgelegte Gedanke kein willkürlicher Auswuchs einer sich selbst schmeichelnden Phantasie war: vielmehr gestaltete er sich in mir aus dem immer deutlicheren Innewerden der gerade und einzig dem deutschen Geiste eigenthümlichen Kräfte und Anlagen, wie sie sich in einer bedeutenden Reihe deutscher Meister dokumentirt hatten, und — nach meinem Gefühle hiervon — einer höchsten Manifestation als menschen-volksthümliches Kunstwerk zustrebten. Von welcher Wichtigkeit dieses Kunstwerk, so bald es als ein stets lebenvoll sich neu gestaltendes Eigenthum der Nation gepflegt würde, für die allerhöchste Kultur dieser und aller Nationen zu verwenden wäre, durfte demjenigen aufgehen, welcher von dem Wirken unserer modernen Staats- und Kirchenverfassungen nichts Gedeihliches mehr sich versprechen kann. Wenn wir, mit Schiller, beide barbarisch nennen, so ist es — unerhört glücklicher Weise! — ein anderer großer Deutscher, welcher uns den Sinn dieses „barbarisch", und zwar aus der heiligen Schrift selbst, übersetzt hat. Luther hatte den elften Vers des vierzehnten Kapitels aus dem ersten Briefe Paulus' an die Korinther zu übertragen. Hier wird das griechische Wort „barbaros" auf den angewendet, dessen Sprache wir nicht verstehen; die Übersetzung des Lateiners, für welchen „barbarus" bereits den griechischen Sinn verloren hatte, und dem unter Barbaren eben nur unzivilisirte und gesetzlose fremde Völkerstämme verständlich waren, liefert — somit schon nicht mehr zutreffend — eben dieses halb sinnlos gewordene „barbarus". Alle folgenden Übersetzer in jede andere Sprache sind dem lateinischen Bei-

spiele nachgefolgt; besonders umständlich und seicht erscheint die französische Übersetzung des Verses: „Si donc je n'entends pas ce que signifient les paroles, je serai barbare pour celui à qui je parle; et celui qui me parle sera barbare pour moi"; — woraus man eine Maxime herleiten könnte, welche — nicht zu ihrem Vortheile — die Franzosen bis heute für ihre Beurtheilung anderer Nationen beherrscht, dagegen auch in dieser Beziehung Luther's Übersetzung, wenn er „barbaros" mit „undeutsch" wiedergiebt, unserem Ausblick auf das Fremde einen milderen, inaggressiven Charakter zutheilt. Luther übersetzt nämlich (zum kopfschüttelnden Erstaunen unserer Philologen) den ganzen Vers folgendermaaßen: „So ich nicht weiß der Stimme Deutung, werde ich undeutsch sein dem, der da redet; und der da redet, wird mir undeutsch sein." — Wer die innig getreue Wiedergebung des griechischen Textes genau erwägt, und nun erkennen muß, wie diese noch sprachsinniger als selbst der Urtext den inneren Sinn desselben uns zuführt, indem sie „Deutung" mit „Deutsch" in unmittelbare Beziehung stellt, der muß von einem tiefen Gefühle für den Werth, welchen wir in unserer Sprache besitzen, erwärmt und gewiß mit unsäglichem Kummer erfüllt werden, wenn er diesen Schatz frevelhaft uns entwerthet sieht. Dagegen hat man neuerdings gefunden, es würde besser gewesen sein, wenn Luther, wie andere Ketzer, verbrannt worden wäre; die römische Renaissance würde dann auch Deutschland eingenommen und uns auf die gleiche Kulturhöhe mit unseren neugeborenen Nachbarn gebracht haben. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß dieser Wunsch Manchem nicht nur „undeutsch", sondern auch „barbarisch" im Sinne unserer romanischen Nachbarn, vorkommen wird. Wir dagegen wollen uns einer letzten hoffnungsvollen Annahme hingeben, wenn wir das „barbarisch" Schiller's bei der Bezeichnung unserer Staats- und Kirchenverfassungen mit Luther als „undeutsch" übersetzen; womit wir dann, dem Müssen des deutschen Geistes nachforschend, vielleicht selbst eben zum Gewahren eines Hoffnungsdämmers angeleitet werden dürften.

Ist der Deutsche, unter der Undeutschheit seiner ganzen höheren Lebensverfassung leidend, neben diesen so fertig erscheinenden lateinisch umgeborenen Nationen Europa's eine bereits zerbröckelte und seiner letzten Zersetzung entgegensiechende

Völkererscheinung, oder lebt in ihm noch eine besondere, der Natur um ihrer Erlösung willen unendlich wichtige, um deßwillen aber auch nur mit ungemeiner Geduld und unter den erschwerendsten Verzögerungen zur vollbewußten Reife gedeihende Anlage, — eine Anlage, die, vollkommen ausgebildet, einer weit ausgedehnten neuen Welt den Untergang der uns jetzt noch immer so überragenden alten Welt ersetzen könnte?

Dieß ist die Frage: und in ihrer Beantwortung haben wir das „Müssen" aufzusuchen. Hier will es uns nun dünken, als ob Das, was die Deutschen in ihren Reformationskämpfen verloren, Einheit, und europäische Machtstellung, von ihnen aufgegeben werden mußte, um dagegen die Eigenthümlichkeit der Anlagen sich zu erhalten, durch welche sie zwar nicht zu Herrschern, wohl aber zu Veredlern der Welt bestimmt sein dürften. Was wir nicht sein müssen, können wir auch nicht sein. Wir könnten mit Hilfe aller uns verwandten germanischen Stämme die ganze Welt mit unseren eigenthümlichen Kulturschöpfungen durchdringen, ohne jemals Welt-Herrscher zu werden. Die Benützung unserer letzten Siege über die Franzosen beweist dieß: Holland, Dänemark, Schweden, die Schweiz, — keines von diesen bezeigt Furcht vor unserer Herrschergröße, trotzdem ein Napoleon I., nach solchen vorangegangenen Erfolgen, sie leicht dem „Reiche" unterworfen hätte; diese Nachbarn innig uns zu verbinden, haben wir leider aber auch versäumt, und nun machte uns kürzlich ein englischer Jude das Gesetz. Große Politiker, so scheint es, werden wir nie sein; aber vielleicht etwas viel Größeres, wenn wir unsere Anlagen richtig ermessen, und das „Müssen" ihrer Verwerthung uns zu einem edelen Zwange wird.

Wo unsere undeutschen Barbaren sitzen, wissen wir: als Erkorene des „suffrage universel" treffen wir sie in dem Parlamente an, das von Allem weiß, nur nichts vom Sitze der deutschen Kraft. Wer diese in unseren Armeen sucht, kann durch einen Zustand getäuscht werden, in welchem diese gerade jetzt und heute sich uns darstellen; jedenfalls läge ihm aber doch diejenige Kraft näher, welche diese Armeen erhält: dieß ist aber unleugbar die deutsche Arbeit. Wer sorgt für diese? England und Amerika wissen uns damit bekannt zu machen, was deutsche Arbeit ist: die Amerikaner bekennen uns, daß die deutschen Arbeiter ihre besten Kräfte sind. Es hat mich neu belebt, hier-

über vor Kurzem von einem gebildeten Amerikaner englischer Herkunft aus dessen eigener genauer Erfahrung belehrt werden zu können. Was macht unser „suffrage-universel-Parlament“ mit den deutschen Arbeitern? Es zwingt die Tüchtigsten zur Auswanderung und läßt den Rest in Armuth, Laster und absurden Verbrechen daheim gelegentlich verkommen. Wir sind nicht klug, und wann wir es einmal werden müssen, dürfte es dann vielleicht nicht hübsch bei uns aussehen, da wir nicht zur rechten Zeit von innen heraus gemußt haben, sondern unseren freien Willen in Handeln und Tandeln uns führen ließen.

Was soll aber da die Kunst, wo nicht einmal die erste und nöthigste Lebenskraft einer Nation gepflegt, sondern höchstens mit Almosen dahingepäppelt wird? Wir lassen uns Bilder malen: das ist Alles; trotzdem unsere talentvollsten Maler wissen und bekennen, daß sie den großen Malern früherer Perioden gegenüber unmöglich aus dem Stümpern herauskommen können, — vermuthlich des steten Fortschrittes wegen, in welchem wir uns befinden. Wie sollte dieser „Fortschritt“ aber etwas von uns wissen dürfen, die wir, den tiefsten Anlagen des Deutschen entsprechend, ein Höchstes im Sinne haben?

Aber, die wir für unsere Hoffnung uns schmeicheln wollen, mit der Erkenntniß seiner wahren Anlagen auch der ganzen Kraft des Deutschen mächtig zu sein, wie machtlos sind wir Jenen gegenüber, die unserer Noth, weil sie ihnen fremd ist, spotten und im Gefühle ihrer Macht uns verächtlich den Rücken wenden! Es ist nicht gut mit ihnen anzubinden, denn sie haben den vornehmen Muth des Reichen dem Bettler gegenüber: was bekümmern sie sich um das „Déluge“, das etwa nach ihnen kommen dürfte?

Gegen diese sonderbare, sich gegenseitig zur Ermuthigung dienende, Vornehmheit seiner Gegner, welche den Armen, gänzlich Machtlosen und zur Ängstlichkeit Herabgedrückten unangreifbar und unbezwingbar erscheinen mußte, erfand Oliver Cromwell ein Mittel. Die von der Stadt London angeworbenen brodlosen Ladendiener und Schankaufwärter waren unfähig, der Reiterei der übermüthig kühn auf sich vertrauenden Edelleute zu widerstehen. „Wir müssen“, meinte Cromwell, „eine Truppe haben, die von einem noch stärkeren Selbstgefühle belebt ist, als jene: das kann uns aber nur Gottesfurcht und ein

starker Glaube geben. Laßt mich meine Leute werben, und ich stehe dafür, daß sie nicht geschlagen werden." Bald standen die unbesieglichen Schwadronen da, und England's Geschichte begann von Neuem. Glücklicherweise haben wir mit der Anführung dieses Beispieles nicht auch den Geist anzurufen, dem das Haupt eines Königs zum Opfer fallen mußte: weder Gideon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir den deutschen Geist in unseren Seelen wach rufen und sein Werk zu fördern, uns tüchtig machen wollen. Forschen wir genau und prüfen an Allem, was uns als Meinung und Gewohnheit beherrscht, was in ihm — nach Schiller „barbarisch" — nach Luther „undeutsch" ist, da wir doch nur im „Deutschen" echt und wahrhaftig sein können. Fürchten wir uns z. B. nicht vor den Herren Perles und Schmelkes in Wien, auch wenn wir durch ihre Assoziation mit dem Dr. Spitz jene herrlichen Namen für Spitznamen halten, und unter ihrer Maske eine ungeheure Macht der Gegenwart vor uns stehend vermuthen müßten: das „Organ für Hochschulen" jener Herren, welches uns kürzlich zu unserer Demüthigung zugeschickt wurde, dürfte wohl an den Hochschulen selbst, namentlich in Berlin, nicht aber bei der gesunden Bürgerschaft Wien's — obwohl es hierbei recht ersichtlich auf die Stimmung der Bevölkerung Österreich's abgesehen war — aufregend wirken, wenn es vor der Gefahr der „Deutschthümelei" von unserer Seite her warnt.

Wenn wir überhaupt mit einer Erkenntniß, und einem damit vielleicht verbundenen Opfer, der (im Sinne der Lage Cromwell's gesprochen) Kavallerie unseres Feindes gegenüber uns recht sattelfest machen wollten, hätten wir zunächst der Wirkung der Zeitungspresse unter uns eine immer eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen.

Die Natur will, sieht aber nicht. Hätte sie voraussehen können (wie dieß Schopenhauer so anschaulich als Beispiel vorführt), daß der Mensch einmal künstlich Feuer und Licht hervorbringen würde, so hätte sie den armen Insekten und sonstigen Animalien, welche in unser Licht sich stürzen und verbrennen, einen sichern Instinkt gegen diese Gefahr verliehen. Als sie dem Deutschen seine besonderen Anlagen, und hierdurch seine Bestimmung, einbildete, konnte sie nicht voraussehen, daß

einmal das Zeitungslesen erfunden würde. Im Übermaaß ihrer Zuneigung gab sie ihm aber soviel Erfindungssinn, daß er selbst sein Unglück sich durch die Erfindung der Buchdruckerkunst bereitete. Künstliches Feuer, wie künstlicher Buchdruck, sind an und für sich nicht unwohlthätig; nur den Deutschen sollte wenigstens der letztere in zunehmende Verwirrung bringen. Mit dem Buchdruck fing der Deutsche bereits an übermüthig zu latinisiren, sich übersetzte Namen beizulegen, seine Muttersprache zu vernachlässigen und sich eine Litteratur herzurichten, welche dem eigentlichen Volke, das bis dahin mit dem Ritter und Fürsten die gleiche Sprache redete, fremd blieb. Luther hatte viel Noth mit der Buchdruckerei: er mußte den Teufel der Vieldruckerei um ihn herum durch den Beelzebub der Vielschreiberei abzuwehren suchen, um am Ende doch zu finden, daß für dieses Volk, um welches er sich so unsäglich abgemüht hatte, bei Lichte besehen, ein Papst gerade recht wäre. Worte, Worte — und endlich Buchstaben und wieder Buchstaben, aber kein lebendiger Glaube! Doch es kam noch zum Zeitungsschreiben, und — was viel schrecklicher ist — zum Zeitungslesen. Welcher unserer großen Dichter und Weisen hat nicht mit zunehmender Beängstigung die durch das Zeitungslesen stets abnehmende Urtheilsfähigkeit des deutschen Publikums empfunden und beklagt? Heut' zu Tage ist es nun aber bereits so weit gediehen, daß unsere Staatenlenker weniger die Meinungen der durch allgemeines Stimmrecht gewählten Volksvertreter, als vielmehr die Auslassungen der Zeitungsschreiber beachten und fürchten. Man muß dieß endlich begreifen; so verwunderlich es auch ist, daß gerade für den Aufkauf der Presse, wenn sie denn einmal so furchtbar ist, die Regierungen nicht das nöthige Geld auftreiben können; denn zu kaufen ist doch endlich Alles. Nur scheint allerdings unsere heutige Presse auf allem Gelde der Nation selbst zu sitzen: in einem gewissen Sinne könnte man sagen, die Nation lebt von dem, was die Presse ihr zukommen läßt. Daß sie geistig von der Presse lebt, muß für unleugbar gelten: welches dieses geistige Leben ist, ersehen wir aber auch, namentlich an dem „erweiterten Gesichtskreise“, der in der armseligen Bierstube, wenn die Tische nur tüchtig mit Zeitungen belegt sind, sofort jedem von Tabak verqualmtem Auge sich öffnet!.

Welche sonderbare trämerische Trägheit mag es doch sein, welche den Deutschen unfähig macht, selbst zu erkennen, und ihm dagegen die leidenschaftliche Gewohnheit pflegt, sich um Dinge zu bekümmern, die er nicht versteht, eben weil sie ihm fern liegen? Alles, was er nicht kennt, traut er dem Zeitungsschreiber zu wissen zu: dieser belügt ihn täglich, weil er nur will, nicht aber weiß; das ergötzt nun aber den Zeitungsleser wieder, denn auch er nimmt es endlich nicht mehr so genau, wenn er nur — Zeitungen lesen kann.

Ich glaube hier das ärgste Gift für unsere geistigen sozialen Zustände erkennen zu müssen; auch nehme ich an, daß ein großer Theil meiner Freunde die gleiche Einsicht gewonnen hat. Nur bin ich noch selten, oder fast nie, selbst bei meinen Freunden, auf eine bestimmte Ansicht darüber gestoßen, wie diesem Gifte seine schädliche Kraft zu entziehen sei. Noch ist fast ein jeder der Meinung, ohne die Presse sei nichts zu thun, somit — auch nichts gegen die Presse. Es scheint einzig nur mir bisher noch beigekommen zu sein, daß die Presse nicht zu beachten sei, wobei mich das Gefühl davon leitete, welche Genugthuung mir wohl derjenige Erfolg geben würde, den ich durch die Presse gewinnen dürfte. Mein Nichterfolg in Paris that mir wohl: hätte ein Erfolg mich erfreuen können, wenn ich ihn durch die gleichen Mittel meines durch mich beängstigten, verborgen bleibenden Antagonisten erkauft haben würde? Diese Herren Zeitungsschreiber, — die Einzigen, welche in Deutschland ohne ein Examen bestanden zu haben angestellt werden! — leben von unserer Furcht vor ihnen; Unbeachtung, gleichbedeutend mit der Verachtung, ist dagegen ihnen sehr widerwärtig. Vor einigen Jahren hatte ich in Wien einmal dem Sängerpersonale meiner Opern zu sagen, daß ich eine sie betreffende Erklärung ihnen mündlich kund gäbe, nicht aber gedruckt und öffentlich, weil ich die Presse verachte. In den Zeitungen wurde Alles wortgetreu referirt, nur statt: „ich verachte die Presse“ war zu lesen: „ich hasse die Presse.“. So etwas wie Haß vertragen sie sehr gern, denn „natürlich kann nur der die Presse hassen, welcher die Wahrheit fürchtet!“ — Aber auch solche geschickte Fälschungen sollten uns nicht davon abhalten, ohne Haß bei unserer Verachtung zu bleiben: mir wenigstens bekommt dieß ganz erträglich. Zur Durchführung

eines richtigen Verhaltens gegen diese Zeitungs- und Libellen-Presse hätten wir demnach gar keinen andern Aufwand nöthig, als den der Abwehr jeder Versuchung sie zu beachten; und beinahe muß ich glauben, daß dieß manchem meiner Freunde doch noch sehr schwer fallen möchte: immer bleiben auch sie noch in dem Wahne, widerlegen zu können, oder wenigstens doch die Zeitungsleser richtig aufklären zu müssen. Allein, gerade diese Zeitungsleser machen ja das Übel aus: wo wären denn die Schreiber, wenn sie keine Leser hätten? Daß wir ein Volk von Zeitungslesern geworden sind, hierin liegt eben unser Verderb. Wie würde es denn jener litterarischen Straßenjugend beikommen, das Edelste mit schlechten Witzen zu besudeln, wenn sie nicht wüßten, daß sie uns damit eine angenehme Unterhaltung gewähren? Ist nicht ein Volk selbst gerade Das, als was es sich vertreten läßt? Die Abgeordneten, die wir zu irgend welchen Berathungen delegirten, sind unser Werk: irrten wir bei der Wahl aus Unkenntniß, so ist die Unkenntniß unser Gebrechen; betheiligen wir uns nicht bei der Wahl, so wird unsere Gleichgiltigkeit bestraft; müssen wir nach schlechten Wahlgesetzen wählen, so sind wir daran Schuld, daß man sie uns auferlegen durfte. Kurz, wir selbst sind diejenigen, die zu uns reden und uns regieren. Wie können wir uns nun wundern, daß so zu uns geredet wird, und wir so regiert werden, wie es uns endlich wiederum nicht gefallen will? Was ist der ganze Witz unserer Zeitungsschreiber anderes, als unser Behagen an ihm? Wie könnte diese „Macht" der Presse bestehen, wenn wir sie einfach ignorirten? Und wie wenig Anstrengung nur hätte uns das zu kosten!

Dennoch dürfte es ohne Anstrengung nicht abgehen. Wir müßten eben die Kraft haben, uns andere Gewohnheiten anzubilden. Für eine Gewohnheit des geistigen Verkehres der Deutschen in einem edlesten volksthümlichen Sinne kennen die Leser meiner Schrift über „deutsche Kunst und deutsche Politik" das von mir in das Auge gefaßte Ideal, und habe ich daher nicht nöthig heute auf seine Darstellung mich weiter einzulassen. Gebt diesem Ideale in euren Gewohnheiten einen real befruchteten Boden, so muß hieraus eine neue Macht hervorgehen, welche jene Aktien-Litteratur-Macht mit der Zeit gänzlich entwerthet, wenigstens in so weit, als sie unseren inneren

Wünschen einer Veredelung des öffentlichen Kunstgeistes der Deutschen verhindernd und zersplitternd sich entgegenstellte. Nur ein sehr ernstliches, durch große Geduld und Ausdauer gekräftigtes Bemühen kann aber solche Gewohnheiten unter uns zu einem wirklichen Nerv des Lebens ausbilden: aus einem starken inneren Müssen kann uns einzig die Nothwendigkeit zum Handeln erwachsen; ohne solche Nothwendigkeit kann aber nichts Ächtes und Wahres begründet werden.

Mögen meine Freunde sich namentlich auch über mich nicht täuschen, wenn ich ihnen jetzt mit Geduld und Ausdauer voranschreite. Gerade daß unsere Kräfte jetzt im Wachsen begriffen sind, giebt es mir ein, voreilige Versuche, denen noch kein dauernder Erfolg zugesprochen werden kann, fern zu halten. Daß ich selbst die Hoffnung noch nicht aufgegeben habe, bezeuge ich dadurch, daß ich die Musik zu meinem „Parsifal“ in diesen Tagen vollenden konnte. Wie die beglückendste Gunst meines erhabenen Wohlthäters mich einst zu der Entwerfung dieses Werkes begeisterte, hat mich jetzt das noch nicht mir verlorene Vertrauen auf den deutschen Geist bei seiner Ausführung erwärmt. Viel, viel liegt aber noch vor mir, was sich nach meinem Gefühle zwischen die Ausführung meines Werkes und dessen Darangebung an die Öffentlichkeit drängt. Dieß soll überwunden werden; doch wer mit mir hoffen will, der hoffe auch nur in meinem Sinne: kann ihm ein flüchtiger Anschein nicht mehr genügen, so hofft er mit mir.

Über das Dichten und Komponiren.

Vielleicht auch: „über Buchhandel und Musikhandel?" — Doch dürfte dieß wohl Vielen als zu äußerlich aufgefaßt erscheinen. Wiewohl der selige Gutzkow uns das böse Geheimniß bereits aufgedeckt hat, daß Goethe's und Schiller's ungemessene Popularität sich nur der energischen Spekulation ihres Buchhändlers verdanke. Sollte diese Erklärung sich nicht als durchaus zutreffend bewähren, so läßt sich aus der Aufstellung einer solchen Behauptung doch zum Wenigsten ersehen, daß unsere Dichter ähnliche Erfolge durch geschicktes Verfahren ihrer Buchhändler für möglich halten. Ein großes Anlage-Kapital des Verlegers schiene demnach dazu erforderlich zu sein, um den deutschen „Dichterwald" gehörig zu bepflanzen; somit dürfte es uns nicht Wunder nehmen, wenn der Buchhändler bei der Hervorbringung von Dichterwerken, namentlich wenn diese für die Berühmtheit bestimmt sind, sich den wichtigsten Antheil hieran zuschreibt. Man könnte, dem zu Folge, ein bedenkliches Verhältniß zwischen den Dichtern und ihren Verlegern annehmen, in welchem gegenseitige Hochachtung wenig zum Vorschein käme. Ein namhafter Dichter versicherte mich, die Buchhändler seien die betrügerischesten Kaufleute, denn sie hätten beim Handel einzig mit phantastischen Produzenten zu thun, während jeder andere Kaufmann nur auf Geschäfte mit klugen Leuten seines Gleichen angewiesen wäre. Schlimm mag es hiermit immerhin stehen. Der Dichter, oder Komponist, glaubt, um der Versicherung seiner Berühmtheit willen, am Besten unter dem Schutze großer Ver-

lags-Firmen zu gedeihen. Solch eine Firma unterhält mit reichen Kapitalien ungeheure Druckereien, oder Notenstechereien; diese müssen immer zu arbeiten haben, demnach der Verleger auf gutes Glück hin vieles Unnütze, was ihm vorkommt, drucken oder stechen lassen muß; aller Journalismus der Welt kann ihm hierfür oft keinen Absatz verschaffen; endlich hilft ihm doch einmal nur der besonders glückliche Verlagsartikel von der Arbeit eines ausgezeichneten Kopfes: mit dem Erfolge dieses einen Artikels macht sich der Verleger für alle seine sonstigen Einbußen bezahlt, und will der Autor seinen Theil vom Gewinne haben, so kann ihm der Verleger dieß kühn abschlagen, da Jener ja auch keinen Antheil an den Verlusten durch unablässig produzirten Schund getragen habe. Dennoch ist es die stete Herausgabe von Schund, was dem Verleger zu großem Ansehen verhilft. Alle Welt dichtet und komponirt, während die reiche Firma immer drucken und herausgeben muß: beide Gewohnheiten und Nöthigungen ergänzen sich; nur hat der Verleger den Vortheil, seinen Klienten nachweisen zu können, daß er daran verliere, dennoch aber sich großmüthig zu bezeigen, wenn er mit ferneren Herausgaben fortzufahren sich bereit erklärt, wodurch dann der „phantastische" Autor zu seinem gehorsamen Diener wird. So dürfte es etwa zu verstehen sein, wenn der Buch- und Musik-Händler, als Lohngeber des Dichters und Komponisten, ja — unter Umständen, wie bei Schiller und Goethe — sogar als Popularisator derselben, als der eigentliche Patron, wenn nicht Schöpfer, unserer dichterischen und musikalischen Litteratur angesehen wird.

Vielleicht ist es wirklich dieses, wie es scheint, so glückliche Prosperiren der Buch- und Musik-Druckereien, welches uns das verwunderliche Phänomen zu verdanken giebt, daß fast jeder Mensch, der einmal etwas gelesen oder gehört hat, sofort auch das Dichten und Komponiren sich beikommen läßt. Öfters hörte ich Universitäts-Professoren darüber sich beklagen, daß ihre Studenten nichts Rechtes mehr lernen, dagegen meistens nur dichten und komponiren wollten. Dies war besonders in Leipzig der Fall, wo der Buchhandel der Gelehrtheit so nahe auf dem Halse sitzt, daß es für Einsichtsvolle fast zu der Frage kommen dürfte, wer denn eigentlich unsere moderne Bildung mehr in der Hand habe, die Universität oder der Buchhandel, da man

aus den Büchern doch offenbar Dasselbe, wenn nicht mehr, als von den Professoren lernen könne, welche unvorsichtiger Weise wiederum Alles, was sie wissen und lehren dürften, in leicht käuflichen Büchern drucken lassen. Dagegen möchten wir den Hang unserer, vom Universitäts-Studium angeekelten jungen Leute zum Dichten und Komponiren mit der außerordentlichen Neigung zum Theaterspielen zusammenhalten, welche vom Aufkommen der deutschen Schauspielkunst bis in den Anfang unseres Jahrhunderts den geachtetsten Familien Söhne und Töchter entführte. Nach dieser Seite hin scheint aber gegenwärtig unsere Jugend philisterhafter geworden zu sein, etwa aus der Furcht, auf dem Theater sich persönlich lächerlich zu machen, was gegenwärtig immer mehr den Juden überlassen wird, welche auf unangenehme Erfahrungen weniger zu geben scheinen. Hiergegen kann nun Dichten und Komponiren in aller Ruhe und Stille für sich zu Hause betrieben werden: daß überlaufende lyrische Ergüsse im Druck uns ebenfalls lächerlich machen, merken wir nicht, weil glücklicher Weise auch kein Leser das Lächerliche davon merkt. Bemerkbar lächerlich wird dieß Alles erst, wenn es laut vorgelesen wird. Zu meiner Zeit trieben die Leipziger Studenten ihren Spott mit einem armen Teufel, den sie, gegen Bezahlung seiner Zeche, seine Gedichte sich vordeklamiren ließen; von ihm besorgten sie ein lithographisches Portrait mit der Unterschrift: „an allen meinen Leiden ist nur die Liebe Schuld.“ Ich führte dieß Beispiel vor einigen Jahren einem namhaften Dichter unserer Zeit vor, welcher seitdem mir auffällig böse geworden ist: zu spät erfuhr ich damals, daß er soeben einen neuen Band Gedichte von sich unter der Presse habe.

Was nun den „deutschen Dichterwald“ betrifft, so vernimmt man in neuerer Zeit, daß die Buchhändler, trotz der Nöthigung zu steter Beschäftigung ihrer Pressen, der reinen Lyrik immer abholder werden, da die musikalischen Lyriker von Neuem immer nur wieder: „Du bist wie eine Blume“ oder: „Wenn ich dein holdes Angesicht“ und dergleichen komponiren. Wie es mit „epischen Dichtungen“ steht, ist auch schwierig zu ermessen: es kommt viel davon auf den Markt, wird auch von solchen Komponisten, welche in der Oper noch ein Haar finden, für unsere Abonnement-Konzerte in Musik gesetzt, — was leider mit dem „Trompeter von Säckingen“ bisher für unmög-

lich befunden werden mußte! — Ob dieß Alles „etwas macht", ist nicht leicht zu glauben; denn noch giebt es sehr viele Bewohner Deutschland's, welche in jenen Konzerten nicht abonnirt sind. Dagegen hätten nun allerdings „dramatische Dichtungen" ein größeres Publikum; dieß jedoch immer wohl nur, wenn sie von den Theaterdirektoren aufgeführt werden. Bei diesen Letzteren trifft man aber auf die vollste Wildniß des Interesses für gute Einnahmen; hier herrscht noch die barbarische Justiz der Gottesurtheile, und zu „kaufen" ist da nicht viel. Bloß englischen Verlegern ist es möglich geworden, das Theater — allerdings in sehr ingeniöser Weise — für glückliche Verlagseffekte zu benützen. Das Einzige, womit der englische Musikhandel etwas zu Stande bringt, ist eine, mehr oder weniger dem Bänkelsänger-Genre entnommene „Ballade", welche, im guten Falle, in mehreren hunderttausenden von Exemplaren als „neueste Ballade" an alle Kolonien verkauft wird. Um diese Ballade gehörig berühmt zu machen, läßt sich der Verleger für sein Geld eine ganze Oper komponiren, bezahlt dem Theaterdirektor deren Aufführung, und läßt nun die darin angebrachte Ballade auf alle Drehorgeln des Landes setzen, bis jedes Klavier sie nun endlich auch zu Haus zu haben verlangt. Wer an unser heimisches „Einst spielt ich mit Zepter" u. s. w. denkt, möchte vermuthen, daß auch deutsche Verleger nicht auf den Kopf gefallen seien und mit einem vollständigen „Zar und Zimmermann" schon wüßten was anzufangen: der „Zar" beschäftigt die Stecher und der „Zepterspieler" bezahlt sie.

Dennoch scheint das Verfassen von ganzen kompletten Dramen für Alt und Jung einen großen Reiz zu behalten, und merkwürdig ist es, daß Jeder selbst mit dem abgegriffensten Stoffe immer noch einen glücklichen Griff gethan zu haben glaubt, wozu ihn die Täuschung verführen mag, seine Vorgänger hätten den Stoff noch nicht richtig behandelt. Der fünffüßige Jambe, in unverwüstlichen Ehren forthinkend, muß der Diktion hierbei unentwegt noch den eigentlichen poetischen Duft verleihen; während die nackte Prosa, je ungewählter desto wirksamer, mehr Chancen für die Annahme des Stückes von Seiten der Theaterdirektoren darbietet. Der fünffüßige Dramatiker hat sich daher gewöhnlich an die Gunst des Buchhändlers, der immer drucken lassen muß, zu halten, wobei für sein besonderes In-

teresse anzunehmen ist, daß er „es nicht nöthig hat". Ich glaube nicht, daß hierbei sehr große Dichter zu Tage treten: wie es dagegen Goethe und Schiller angefangen haben, mag Gott wissen, — falls hierüber kein Aufschluß von der Firma Cotta zu erlangen sein sollte, welche mir einst die Herausgabe meiner gesammelten Schriften mit dem Hinweis darauf, daß sie mit Goethe und Schiller noch so schwierig daran wäre, abschlug. —

Aber, sind dieß Alles nicht nur Schwächen unserer Dichter? Mag ein rechter Bewohner unseres Dichterwaldes im kindischen Triebe es den Sängern auf den Bäumen nachzumachen, als Jüngling Verse und Reime gezwitschert haben; mit der toga virilis wird er endlich Romanschreiber und nun lernt er sein Geschäft. Jetzt sucht der Buchhändler ihn, und er weiß sich diesem kostbar zu machen; so schnell überläßt er ihm seine drei, sechs oder neun Bände nicht für die Leihbibliotheken; erst kommen die Zeitungsleser daran. Ohne ein „gediegenes" Feuilleton mit Theaterkritiken und spannenden Romanen kann selbst ein politisches Weltblatt nicht füglich bestehen; andererseits aber, was tragen diese Zeitungen ein, und was können sie bezahlen! Mein Freund Gottfried Keller vergaß seiner Zeit über das wirkliche Dichten auf jene Veröffentlichungs-Geburtswehen seiner Arbeiten zu achten; es war nun schön von einem bereits seit länger berühmt gewordenen Romanschreiber, welcher Keller für seines Gleichen hielt, diesen darüber zu belehren, wie ein Roman einbringlich zu machen sei: offenbar ersah der besorgte Freund in dem geschäftlich unbeholfenen Dichter ein gefährliches Beispiel von Kraftvergeudung, dem er ohne Krämpfe nicht zusehen konnte. Der unzubelehrende Dichter (wir nannten ihn zum Scherz „Auerbachs Keller") brachte es in der Verlags-carrière allerdings nicht weit: erst dieser Tage erscheint eine zweite Auflage seines vor dreißig Jahren veröffentlichen Romanes: „der grüne Heinrich"; in den Augen unserer geschäftskundigen Autoren ein offenbarer Mißerfolg und — eigentlich — ein Beweis dafür, daß Keller nicht auf der Höhe der Zeit angekommen sei. Aber sie verstehen es, wie gesagt besser. Dafür wimmelt es denn auch in unserem Dichterwalde, daß man die Bäume vor lauter Auflagen nicht ersehen kann.

In Wahrheit treffen wir jedoch bei dieser so sehr prosperirenden Aktivität unserer heutigen Dichterwelt auf dasjenige

Element, welchem alle Dichterei seine erste Entstehung, ja seinen Namen verdankt. Gewiß ist der Erzähler der eigentliche „Dichter“, wogegen der spätere formelle Ausarbeiter der Erzählung mehr als der Künstler zu betrachten sein dürfte. Nur müßte, wenn wir unseren so glücklich florirenden Romanschreibern die unermeßliche Bedeutung von wahren Dichtern zuerkennen sollten, diese Bedeutnng selbst erst etwas genauer präzisirt werden.

Die alte Welt kannte eigentlich nur einen Dichter, und nannte diesen „Homeros“. Das griechische Wort „Poietes“, welches die Lateiner, ohne es übersetzen zu können, mit „Poëta“ wiedergaben, findet sich recht naiv bei den Provençalen als „Trouvère“ wieder und gab uns Mittelhochdeutschen den „Finder“ ein, wie Gottfried von Straßburg den Dichter des Parzival „Finder wilder Märe“ nennt. Jenem „Poietes“, von welchem allerdings Platon behauptete, daß er den Hellenen ihre Götter erfunden habe, würde der „Seher“ vorausgegangen zu sein scheinen, etwa wie dem Dante jener verzückte Mönch durch seine Vision den Weg durch Hölle und Himmel gewiesen hatte. Der ungeheure Fall bei ihrem einzigen — „dem“ — Dichter der Griechen scheint nun aber der gewesen zu sein, daß er Seher und Dichter zugleich war; weßhalb denn auch Homeros gleich dem Teiresius blind vorgestellt wurde: wem die Götter nicht den Schein, sondern das Wesen der Welt sehen lassen wollten, dem schlossen sie die Augen, damit er durch seine Verkündigungen die Sterblichen nun etwa Das ersehen ließe, was diese, in der von Platon gedichteten Höhle mit dem Rücken nach außen gewendet sitzend, nur in den durch den Schein erzeugten Schattenbildern bisher gewahren konnten. Dieser Dichter sah als „Seher“ nicht das Wirkliche, sondern das über alle Wirklichkeit erhabene Wahrhaftige; und daß er dieß den aufhorchenden Menschen so getreu wiedererzählen konnte, daß es sie so klar verständlich wie das von ihnen selbst handgreiflich Erlebte dünkte, das machte eben den Seher zum Dichter.

Ob dieser auch „Künstler“ war?

Wer dem Homer Kunst nachzuweisen versuchen wollte, dürfte hierbei eine ebenso schwierige Arbeit haben, als wer die Entstehung eines Menschen aus der überlegten Konstruktion

eines, etwa überirdischen Professor's der Physik und Chemie zu erklären unternähme. Dennoch ist Homer's Werk kein unbewußt sich gestaltendes Naturprodukt, sondern etwas unendlich Höheres, vielleicht die deutlichste Manifestation eines göttlichen Bewußtseins von allem Lebenden. Nicht jedoch Homer war Künstler, vielmehr wurden an ihm alle nachfolgenden Dichter erst Künstler, und deßhalb heißt er „der Vater der Dichtkunst". Alles griechische Genie ist nichts Anderes als künstlerische Nachdichtung des Homer; denn zu dieser Nachdichtung war erst die „Techne" erfunden und ausgebildet, welche wir endlich als „Kunst" zu einem auch den „Poietes", den „Finder der Märe", gedankenlos mit einschließenden, Allgemeinbegriff erhoben haben, indem wir von Dichtkunst sprechen.

Die „ars poëtica" der Lateiner mag als Kunst gelten, und von ihr alle Künstlichkeit des Vers- und Reimwesens bis auf den heutigen Tag abgeleitet werden. Mag wohl Dante einmal wieder mit dem dichterischen Seherblick begabt gewesen sein, denn er sah wieder Göttliches, wenn auch nicht die deutlichen Göttergestalten des Homer; wogegen schon jener Ariost nichts Anderes wieder als die willkürlichen Brechungen der Erscheinung sah, während Cervantes zwischen solch willkürlichem Phantasiegespiele hindurch den gespaltenen Kern der altdichterischen Weltseele gewahrte, und den erkannten Zwiespalt uns durch zwei traumhaft erlebte Gestalten als eine unleugbare Thatsache in greifbar lebendigen Handlungen vorführt. Sollte doch selbst, wie am Ende der Zeiten, das „zweite Gesicht" eines Schotten zur vollen Hellsichtigkeit für eine ganze, nun bloß noch in Dokumenten hinter uns liegende Welt historischer Thatsachen sich erleuchten, welche dieser uns wie aufhorchenden Kindern glaubwürdige Märchen dann behaglich zu erzählen weiß. Der „ars poëtica", welcher diese Seltenen nichts zu verdanken haben, entsprießt dagegen Alles, was seit Homer sich als sogenanntes „episches Dichtungswerk" ausgab, und haben wir seitdem dem wahren epischen Dichterquell nur noch im Volksmärchen und in der Sage nachzuforschen, wo wir ihn dann noch gänzlich von der Kunst unberührt vorfinden.

Was nun heut' zu Tage, nachdem es aus dem Feuilleton der Zeitungen hervorgegangen, die Wände unserer Leihbibliotheken bedeckt, hat allerdings weder mit Kunst noch Poesie zu

thun gehabt. Das wirklich Erlebte hat zu keiner Zeit einer epischen Erzählung als Stoff dienen können; das „zweite Gesicht“ für das Nieerlebte verleiht sich aber nicht an den ersten besten Romanschreiber. Ein Kritiker warf dem seligen Gutzkow vor, daß er Dichterliebschaften mit Baroninnen und Gräfinnen schildere, die er doch selbst gar nicht erlebt haben dürfte; wogegen dieser durch indiskret verdeckte Andeutungen ähnlicher wirklicher Erlebnisse sich mit Entrüstung vertheidigen zu müssen glaubte. Von beiden Seiten konnte das unziemlich Lächerliche unserer Romanschreiberei nicht ersichtlicher aufgedeckt werden. — Goethe verfuhr dagegen in seinem „Wilhelm Meister“ als Künstler, dem der Dichter sogar die Mitarbeit zur Auffindung eines befriedigenden Schlusses der Handlung versagte; in seinen „Wahlverwandtschaften“ arbeitete sich der elegische Lyriker zum Seelen- noch nicht aber zum Gestalten-Seher hindurch. Aber, was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethe's tiefem Weltblicke als Faust und Mephistopheles auf; und diese von ihm eigenst ersehenen Gestalten geleiten nun den suchenden Künstler als zu lösendes Räthsel eines unsäglichen Dichtertraumes, das er, ganz unkünstlerisch, aber durchaus wahrhaftig, in einem unmöglichen Drama bewältigen zu müssen glaubte.

Hieraus wäre etwas zu lernen, selbst für unsere, von ihren nicht genügend eifrigen Buchhändlern vernachlässigten, Mitglieder des „deutschen Dichterwaldes“. Denn von ihren Romanen, den reifsten Früchten ihres Geistes, ist leider zu sagen, daß sie weder aus Leben noch Tradition, sondern aus Nehmen und Traduktion hervorgegangen sind. Konnten weder die Griechen zur Zeit ihrer Blüthe, die Römer zur Zeit ihrer Größe, noch auch irgend ein späteres bedeutendes Kulturvolk, wie die Italiener und Spanier, dem von ihnen Erlebten den Stoff zu einer epischen Erzählung abgewinnen, so wird euch Heutigen dieß wahrscheinlich noch um etwas schwerer fallen: denn was Jene als Erlebnisse mit ansahen, waren doch wenigstens Wirklichkeiten der Erscheinung, wogegen ihr, in Allem was euch beherrscht, umgiebt und innewohnt, nur Maskeraden, mit umgehängten ausgeliehenen Kulturfetzen und ausgestopftem historischen Plunder, gewahren könnt. Den Seherblick für das Nieerlebte verliehen göttliche Mächte von je aber nur an ihre Gläubigen,

worüber Homer und Dante zu befragen wären. Ihr aber habt weder Glauben noch Göttlichkeit.

So viel vom „Dichten“. — Sehen wir aber nun, was uns die „Kunst“ in unsern Tagen der fortgeschrittenen Kultur darbieten könnte. —

Wir glaubten finden zu müssen, daß alles griechische Genie nur eine künstlerische Nachbildung des Homer gewesen sei, während wir im Homer selbst den Künstler nicht wahrnehmen wollten. Doch kannte Homer den „Aoidos“; ja, vielleicht war er selbst auch Sänger? — Zu dem Gesang der Heldenlieder trat der Chor der Jünglinge den „nachahmenden“ Tanzreigen an. Wir wissen von den Chorgesängen zu den priesterlichen Götterfestreigen; wir kennen die dithyrambischen Tanzchöre der Dionysos-Feier. Was dort die Begeisterung des blinden Sehers war, wird hier zur Berauschung des sehend Entzückten, dessen trunkenem Blicke sich wiederum die Wirklichkeit der Erscheinung in göttliche Dämmerung verklärt. War der „Musiker“ Künstler? Ich glaube, er schuf die Kunst und ward zu ihrem ersten Gesetzgeber.

Die vom hellsichtigen blinden Dichter-Erzähler erschauten Gestalten und Thaten sollten dem sterblichen Auge nicht anders als durch extatische Depotenzirung des nur für die reale Erscheinung geübten Sehvermögens vorgeführt werden können: die Bewegungen des darzustellenden Gottes oder Helden mußten nach anderen Gesetzen, als denen der gemeinen Lebensnoth, sich kundgeben, wie sie durch rhythmische Reihen harmonisch geordneter Töne begründet werden konnten. Nicht mehr eigentlich dem Dichter gehörte die Anordnung der Tragödie, sondern dem lyrischen Musiker: nicht eine Gestalt, nicht eine That der Tragödie, welche der göttliche Dichter nicht zuvor ersehen und seinem Volke „erzählt“ hatte; nur führte sie jetzt der Choreg dem sterblichen Auge der Menschen selbst vor, indem er dieses Auge durch den Zauber der Musik bis zu dem gleichen Hellsehen des ursprünglichen „Finders“ entzückte. Somit war der lyrische Tragiker nicht Dichter, sondern durch Beherrschung und Anwendung der höchsten Kunst verwirklichte er die vom Dichter ersehene Welt, indem er das Volk selbst in den Zustand des hellsehenden Dichters versetzte. — So ward die „musische“

Kunst zum Inbegriff aller Eingebung durch göttliches Gesicht, sowie aller Anordnung zur Verdeutlichung dieses Gesichtes. Sie war die äußerste Extase des griechischen Geistes. Was nach dessen Ernüchterung übrig blieb, waren nichts als die Bruchtheile der „Techne", nicht mehr die Kunst, sondern die Künste, von denen sich mit der Zeit am sonderbarsten die Verskunst ausnehmen sollte, welche für die Stellung, Länge oder Kürze der Sylben die Schemen der musikalischen Lyrik beibehielt, ohne von ihrem Ertönen mehr etwas zu wissen. Sie sind uns aufbewahrt, diese „Oden" und sonstigen prosaischen Geziertheiten der ars poëtica, auch sie heißen Dichterwerke, und bis in alle Zeiten hat man sich mit der Ausfüllung von Sylben-, Wort- und Vers-Schemen abgequält in der Meinung, wenn dieß nur wie recht glatt abgegangen aussähe, in den Augen Anderer und endlich wohl auch in seinen eigenen, wirklich „gedichtet" zu haben.

Wir haben es nicht nöthig mit dieser „ars poëtica" uns lange zu befassen, denn auf den Dichter würden wir hierbei nicht treffen. Mit ihrer Ausübung kam der Witz in unsere Dichtung: die alte Lehrsentenz, welche noch — wie in den Orakelsprüchen der Pythia — auf priesterlicher und Volksgesangs-Melodie fußen mochte, ward zum Epigramm, und hier fand der künstlerische Vers, wie heut' zu Tage durch wirklich sinnvolle Reime, eine glückliche Anwendung. Goethe, welcher Alles versuchte, bis zur eigenen Gelangweiltheit davon namentlich auch den Hexameter, war nie glücklicher in Vers und Reim, als wenn sie seinem Witze dienten. Wirklich kann man nicht finden, daß die Beseitigung dieser Verskünstlichkeit unsere „Dichter" geistreicher gemacht hat: würde sie z. B. auf den „Trompeter von Säckingen" verwendet worden sein, so dürfte dieses Epos allerdings keine sechzig Auflagen erlebt haben, dennoch aber wohl etwas schicklicher zu lesen sein; wogegen selbst die Bänkelsänger-Reime H. Heine's immer noch einiges Vergnügen gewähren. Im Ganzen scheint der Trieb zum Versemachen bei unserer Generation aus einer eingeborenen Albernheit hervorzugehen, auf welche Ältern und Erzieher aufmerksam gemacht werden dürften; träfe man beim Durchprügeln eines jugendlichen Dichters einmal auf einen auch hierbei noch Verse machenden Ovid, nun so lasse man den allenfalls laufen, da wir denn

dem witzigen Epigrammatiker immer noch am liebsten auf unserem Litteratur-Gebiete begegnen, allerdings nur nicht auf dem Gebiete der — Musik!

Musik! —

Über diese haben wir uns, so unsäglich schwierig es ist, zu Zeiten bereits öfter zu verständigen gesucht, jedoch noch nicht ganz ebenso über das „Komponiren".

Die Musik ist das Witzloseste, was man sich denken kann, und doch wird jetzt fast nur noch witzig komponirt. Ich vermuthe, dieß geschieht unseren Litteraten zu Liebe, namentlich auch Herrn Paul Lindau zu Gefallen, welcher, wie man mir sagt, von aller Kunst immer nur amüsirt sein will, weil er sich sonst langweilt. Merkwürdiger Weise ist nun aber gerade unsere amüsante Musik das Allerlangweiligste (man denke nur an ein solches „Divertissement" betiteltes Musikstück in unseren Konzerten), während — man kann sagen was man will — eine gänzlich witzlose Beethoven'sche Symphonie jedem Zuhörer immer zu kurz vorkommt. Mich dünkt, hier liegt bei unserer Zeitungs-Rezensenten-Ästhetik ein schlimmer Irrthum zu Grunde. Zu vermuthen steht nicht, daß wir den Kämpfern für das musikalische Amüsement einen anderen Geschmack beibringen; dennoch wollen wir die Musik nach ihrer unwitzigen Seite hin — ganz unter uns — noch einmal in einige Betrachtung nehmen.

Sollte es uns aus manchen hierüber angestellten Untersuchungen nicht bereits deutlich geworden sein, daß die Musik zwar mit dem gemeinen Ernste des Daseins gar nichts zu thun hat, daß ihr Charakter hingegen erhabene, Schmerzen lösende Heiterkeit ist, ja — daß sie uns lächelt, nie aber uns zu lachen macht? Gewiß dürfen wir die A dur-Symphonie Beethoven's als das Heiterste bezeichnen, was je eine Kunst hervorgebracht hat: können wir uns aber den Genius dieses Werkes anders als in begeisterter Entzückung vor uns aufschwebend vorstellen? Hier wird ein Dionysosfest gefeiert, wie nur nach unseren idealsten Annahmen der Grieche es je gefeiert haben kann: laßt uns bis in das Jauchzen, in den Wahnsinn der Wonne gerathen, aber stets verbleiben wir in dem Bereiche erhabener Extase, himmelhoch dem Boden enthoben, auf welchem der Witz sich seine dürftigen Bilder zusammensucht. Denn hier sind wir eben in keiner Maskerade, dem einzigen Amüsement unserer

ledernen Fortschrittswelt; hier treffen wir auf keinen als Don Juan verkleideten Ministerialrath oder dergleichen, dessen Erkennung und Entlarvung uns viel Spaß machen kann: sondern hier erscheinen dieselben wahrhaftigen Gestalten, die dem blinden Homer sich in bewegungsvollem Heldenreigen darstellten, in demselben Reigen, den nun der taube Beethoven uns ertönen läßt, um das entzückte Geistesauge sie noch einmal ersehen zu lassen.

Aber der amüsementbedürftige Journal-Cavalier sitzt da; seine Sehkraft bleibt eine ganz reale: er gewahrt nichts, gar nichts: die Zeit wird ihm lang, während uns die Zeit der Entrücktheit aus allem Dem, was Jener einzig sieht, zu kurz, zu flüchtig war. So schafft ihm denn Amüsement! Macht Witz, auch ihr Musiker; verkleidet euch und steckt eine Maske vor! Komponirt, komponirt, wenn euch eben auch gar nichts einfällt! Wozu heißt es „komponiren" — zusammenstellen — wenn auch noch Erfindung dazu nöthig sein sollte? Aber je langweiliger ihr seid, desto abstechender wählt die Maske: das amüsirt wieder! Ich kenne berühmte Komponisten, die ihr bei Konzert-Maskeraden heute in der Larve des Bänkelsängers („an allen meinen Leiden"!), morgen mit der Halleluja-Perrücke Händel's, ein anderes Mal als jüdischen Czardas-Aufspieler, und dann wieder als grundgediegenen Symphonisten in eine Numero Zehn verkleidet antreffen könnt. Ihr lacht: — das habt ihr leicht, ihr witzigen Zuschauer! Aber Jene selbst sind dabei so ernst, ja streng, daß einer von ihnen ganz besonders zum ernsten Musik-Prinzen unserer Zeit diplomirt werden mußte, damit euch das Lachen verwiesen wäre. Vielleicht aber lacht ihr gerade wieder darüber? Dieser ernste Musikprinz würde euch nämlich von vornherein sehr langweilig erschienen sein, wenn ihr Schlauen nicht eben dahintergekommen wärt, daß etwas gar nicht so besonders Würdiges unter der Maske stecke, sondern Jemand ganz eures Gleichen, mit dem ihr nun wieder Maske spielen könnt, indem ihr euch anstellt als ob ihr ihn bewundertet, was euch nun wieder amüsirt, wenn ihr gewahrt, daß er sich die Miene giebt als glaube er euch. Was diesem ganzen unterhaltenden Maskenspiele zu tiefstem Grunde liegt, durfte aber auch offen zugestanden werden. Der liebenswürdige, aber etwas philisterhafte Hummel wurde einmal befragt, an welche schöne Gegend

er wohl gedacht hätte, als er ein gewisses charmantes Rondo komponirte: er hätte der einfachen Wahrheit gemäß sagen können, — an ein schönes Bach'sches Fugenthema in Cis-dur; allein er war noch aufrichtiger und bekannte, daß ihm die achtzig Dukaten seines Verlegers vorgeschwebt hätten. Der witzige Mann; mit ihm war doch zu reden!

Genau betrachtet liegt hierbei der Witz dennoch nicht in der Musik, sondern in dem Vorgeben des Komponisten, wirklich gut zu komponiren, sowie in den hieraus erfolgenden Quid-pro-quo's. In dem bezeichneten Maskenspiele kann man Mendelssohn noch nicht als inbegriffen aufführen. Er sprach nicht immer aufrichtig und wich gern aus: aber er log nicht. Als man ihn frug, was er von Berlioz's Musik halte, antwortete er: „ein Jeder komponirt so gut er kann." Wenn er seine Chöre zur Antigone nicht so gut komponirte, als z. B. seine Hebriden-Ouvertüre, welche ich für eines der schönsten Musikwerke halte, die wir besitzen, so lag dieß daran, daß er gerade das nicht konnte. Im Betracht dieses Falles, und leider vieler ähnlicher Fälle, dürfte von Mendelssohn sich die kaltblütige Unbesonnenheit herschreiben, mit welcher seine Nachfolger sich an jede Art Komponiren machten, wobei es ihnen ähnlich wie dem alten Feldherrn Friedrich's des Großen erging, der Alles was ihm vorkam nach der Melodie des Dessauer Marsches sang; sie konnten nämlich nicht anders, als auch das größte mit ruhigem Gleichmuthe in das Bett ihres kleinen Talentes zu zwingen. Gewiß war ihre Absicht hierbei, immer nur etwas Gutes zu schaffen; nur erging es ihnen umgekehrt wie Mephistopheles, welcher stets das Böse wollte und doch das Gute schuf. Gewiß wollte Jeder von ihnen einmal eine wirklich wahre Melodie zu Stande bringen, solch' eine Beethoven'sche Gestalt, wie sie mit allen Gliedern eines lebendigen Leibes vor uns zu stehen scheint. Aber, was half da alle ars musicae severioris ja selbst musicae jocosae, wenn die Gestalt selbst durchaus sich nicht zeigen, viel weniger noch komponiren lassen wollte! Nun sieht aber Alles, was wir da aufgeschrieben finden, Beethoven's Musik-Gestalten wiederum so sehr ähnlich, daß sie oft wie geradezu kopirt erscheinen: und doch will selbst das allerkünstlichst Zusammengestellte nicht im Entferntesten etwa solch eine Wirkung verursachen, wie das für die Kunst so gar nichts sagende, ja fast lächerlich unbedeutende



womit in jedem Konzert ein bis dahin noch so sehr gelangweiltes Publikum plötzlich aus der Lethargie zur Extase erweckt wird! Offenbar eine gewisse Malice des Publikum's, welcher man durch energische Handhabung der „Schule" beikommen muß. Mein seliger Kollege in der Dresdener Kapellmeisterei, Gottlieb Reißiger, der Komponist des letzten Gedankens Weber's, beklagte sich bei mir einmal bitter, daß ganz dieselbe Melodie, welche in Bellini's „Romeo und Julia" stets das Publikum hinriß, in seiner „Adele de Foix" gar keine Wirkung machen wollte. Wir fürchten, daß der Komponist des letzten Gedankens Robert Schumann's über ähnliches Mißgeschick sich zu beklagen haben dürfte. —

Es scheint hiermit wirklich eine eigenthümliche Bewandtniß zu haben: ich fürchte, diese ganz ergründen zu wollen, müßte uns zu mystischen Abgründen führen, und Diejenigen, welche uns dahin folgen wollten, in den Augen der aufgeklärten Musikwelt als Dummköpfe erscheinen lassen, für welche — nach Carlyle's Erfahrung — die Engländer bereits alle Mystiker halten. Glücklicher Weise sind die Leiden unserer komponirenden Mitwelt großentheils noch am Sonnenlichte nüchterner sozialer Vernunfterkenntnisse zu erklären, welches selbst in das trauliche Dickicht unserer Dichterwälder und Komponistenhaine seine erfreuende Helligkeit dringen läßt. Hier ist Alles ursprünglich ohne Schuld wie im Paradies. Mendelssohn's großes Wort: „Jeder komponirt so gut er kann" — gilt als weise Norm, welche im Grunde auch nie überschritten wird. Die Schuld beginnt erst dann, wann man besser komponiren will, als man kann; da dieß nicht füglich angeht, so verstellt man sich wenigstens so, als könnte man es; dieß ist die Maske. Auch das schadet noch nicht viel; schlimm wird es erst, wann viele Leute — Vorsteher u. dgl. — durch die Maske wirklich getäuscht werden, und etwa Hamburger Festbankette und Breslauer Diplome hieraus hervorgehen; denn diese Täuschung ist nur dadurch zu ermöglichen, daß man die Leute glauben macht, man komponire besser als Andere, welche wirklich gut komponiren. Doch will auch dieß am Ende noch nicht gar zu viel sagen; denn wir steigern Mendelssohn's Ausdruck

dahin: „Jeder thut überhaupt, was und wie er kann." Was liegt im Grunde genommen so viel an der Fälschung der Kunsturtheile oder des Musikgeschmackes? Ist dieß nicht eine wahre Lumperei gegen Alles was sonst noch bei uns gefälscht wird, als Waaren, Wissenschaften, Lebensmittel, öffentliche Meinungen, staatliche Kulturtendenzen, religiöse Dogmen, Kleesamen, und was sonst noch? Sollen wir auf einmal in der Musik einzig tugendhaft sein? Als ich vor einigen Jahren zwei meiner Opern dem Wiener Sängerpersonale einstudirte, beklagte sich der Haupt-Tenorist bei einem meiner Freunde über das Unnatürliche meines Verlangens, er solle für sechs Wochen tugendhaft werden und Alles ordentlich ausführen, während er doch wisse, daß er, sobald ich wieder fort wäre, nur durch das gewöhnliche Opernlaster der Schluderei werde bestehen können. Dieser Künstler hatte Recht, die Tugend als eine lächerliche Anforderung zu verklagen. Ermöglichte sich die Freude unsrer Komponisten am Anscheine ihrer Vortrefflichkeit, Keuschheit und Mozart-Beethoven-Verwandtschaft ohne die Nöthigung zur Ausübung von Bosheit gegen Andere, so möchte man ihnen Alles gönnen; ja, selbst dieß sollte schließlich nicht viel ausmachen, denn auch der auf solche Weise angerichtete persönliche Schade wird wieder geheilt. Daß auf der Grundlage der Anerkennung des Richtigen als des Ächten Alles was wir als Schule, Pädagogie, Akademie u. dgl. besitzen durch Verderbniß der natürlichsten Empfindungen und Misleitung der Anlagen der nachwachsenden Generationen, kretinisirt wird, mögen wir als Strafe für Trägheit und Schlaffheit, darin wir uns behagen, dahin nehmen. Aber, daß wir dieß Alles noch bezahlen, und nun nichts mehr haben wann wir zur Besinnung kommen, namentlich während wir Deutschen uns andererseits einreden wir seien Etwas, — das, offen gestanden, ist ärgerlich! —

Über die zuletzt berührte — gewissermaaßen: ethische — Seite unseres Dichten's und Komponiren's sei nun für heute genug gesagt. Es thut mir wohl, für eine Fortsetzung dieser Besprechungen einen Übertritt auf dasjenige Gebiet beider Kunstarten in Aussicht stellen zu können, auf welchem, da wir hier edlen Geistern und großen Talenten begegnen, nur Fehlerhaftigkeiten des Genre's, nicht aber Duckmäuserei und Fälschung nachzuweisen sein werden.

Über das

Opern-Dichten und Komponiren

im Besonderen.

Es ist mir, gelegentlich verschiedener Erfahrungen hiervon, aufgefallen, wie wenig die Zuhörer von Opern-Aufführungen die Vorgänge der ihnen zu Grunde liegenden Handlung sich zur Kenntniß gebracht hatten. Hochklassische Opern, wie „Don Juan“ und „Figaro's Hochzeit“, kamen hierdurch bei unverdorbenen jugendlichen Zuhörern, namentlich vom weiblichen Geschlechte, gut davon, weil diese von den Frivolitäten des Textes gar nichts verstanden, worauf andererseits die Erzieher und Lehrer als sie ihren Schülern für die Ausbildung eines reinen Geschmackes gerade jene Werke empfahlen, sehr wohl gerechnet haben mochten. Daß die Vorgänge in „Robert der Teufel“ und „Hugenotten“ nur den Allereingeweihtesten verständlich wurden, hatte sein Gutes; daß aber wie ich dieß neulich erst erfuhr, auch der „Freischütz“ dunkel geblieben war, verwunderte mich, bis ich mir nach einigem Nachdenken bewußt wurde, daß ich selbst, obwohl ich diese Oper zahllose Male im Orchester dirigirt hatte, über manche Stellen des Textes noch ganz im Unklaren geblieben war. Man gab hiervon der Undeutlichkeit des Vortrages unserer Opernsänger die Schuld: wenn ich hiergegen darauf hinwies, daß in dialogisirten Opern, wie „Freischütz“, „Zauberflöte“, ja bei uns Deutschen auch im übersetzten „Don

Juan" und „Figaro", alles die Handlung Erklärende doch gesprochen würde, so ward mir eingeworfen, daß die Sänger heut zu Tage auch undeutlich sprächen, und, vielleicht schon aus diesem Grunde, die Dialoge bis zur Unverständlichkeit gekürzt würden. Hierdurch verschlimmere sich sogar noch die Sache; denn bei vollständig „durchkomponirten" Opern könne man doch wenigstens mit Hilfe des Textbuches zu einer ausreichenden Erklärung der scenischen Vorgänge gelangen, wogegen eine solche Anleitung beim Gebrauch der „Arienbücher" der dialogisirten Opern abgehe. — Es ist mir aufgegangen, daß das deutsche Theaterpublikum zu allermeist gar nicht erfährt, was der Dichter mit dem Textbuche seiner Oper eigentlich gewollt habe; ja, sehr oft scheint dieß der Komponist nicht einmal zu wissen. Bei den Franzosen ist dieß anders; die erste Frage geht dort nach der „Pièce"; das Stück muß an und für sich unterhaltend sein, außer etwa im erhabenen Genre der „großen Oper", wo das Ballet das Amüsement zu besorgen hat. Ziemlich unbedeutend sind dagegen wohl gewöhnlich die Texte zu italienischen Opern, in welchen die Virtuosenleistungen des Sängers für die Hauptsache zu gelten scheinen; seiner Aufgabe jedoch wird der italienische Sänger wieder nur durch eine, seinem Gesangsvortrage unerläßliche, außerordentlich drastische Sprache selbst gerecht, und wir thun dem italienischen Operngenre ein großes Unrecht, wenn wir in der deutschen Reproduktion desselben den Text der Arien als gleichgiltig fallen lassen. So schablonenartig die italienische Opernkompositions-Manier erscheint, habe ich doch immer noch gefunden, daß Alles auch hier eine richtigere Wirkung macht, wenn der Text verstanden wird, als wenn dieß nicht der Fall ist, da gerade die Kenntniß des Vorganges und der Seelenzustände der Wirkung der Monotonie des musikalischen Ausdruckes vortheilhaft zu wehren vermag. Nur für die Rossini'sche „Semiramis" durfte auch diese Kenntniß mir nichts helfen; Reißiger's „Dido abandonata", welche dem Komponisten die Gunst eines sächsischen Monarchen gewann, kenne ich nicht; ebensowenig wie F. Hiller's „Romilda".

Das Gefallen des deutschen Publikums an Opernaufführungen dürfte man, nach der Bestätigung der obigen Wahrnehmungen, somit lediglich aus der Anhörung der einzelnen Musikstücke, als rein melodischer Komplexe, erklären. In der

Ausführung solcher Stücke waren nun die Italiener von je zu großer Sicherheit gelangt, so daß der deutsche Komponist sehr spät erst hierin mit ihnen zu wetteifern wagte. Als Mozart die „Zauberflöte“ komponiren sollte, ward er besorgt und wußte nicht, ob er es recht machen würde, da er „noch keine Zauberoper komponirt habe“. Mit welcher Sicherheit verfuhr er dagegen bei „le nozze di Figaro“: auf der bestimmten Grundlage der italienischen opera buffa errichtete er einen Bau von so vollendeter Korrektheit, daß er seinem Streichungen verlangenden Kaiser mit vollem Rechte nicht eine Note preis geben zu können erklärte. Was der Italiener als banale Zwischen- und Verbindungs-Phrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des scenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Übereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte. Wie in der Beethoven'schen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozart'schen Symphonie füglich hätten fern bleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisirten scenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität — liebelos! — kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik, und die Musik selbst dialogisirt, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin, und vielleicht noch bis heute, keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein, die früher vereinzelten Musikstücke zu einem Gesammt-Komplexe verbindendes Musikwerk entstanden scheinen, so daß das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zu Grunde lag, ganz übersehen, und nur noch Musik gehört werden konnte. So bedünkte es die Musiker; und Mozart's „Figaro“ wurde immer undeutlicher und nachlässiger gegeben, bis wir endlich bei einer Aufführungsweise auch dieses Werkes angekommen sind, welche, wie ich dieß schon berührte, unseren Lehrern es ganz unbedenklich erscheinen läßt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden in das Theater zu schicken.

Welchen Einfluß die, in den vorangestellten Beispielen berührte, öffentliche Kunst-Stümperei auf die Empfänglichkeit der Deutschen für Ächtes und Korrektes ausgeübt hat, wollen

wir jedoch heute nicht abermals betrachten; wogegen es uns nicht unwichtig dünken muß, der misleitenden Wirkung hiervon auf die Entwürfe und Ausführungen unserer Opern-Dichter und Komponisten deutlich inne zu werden. Diese mußten zunächst es versuchen, mit Aufgebung aller Eigenheit in die fertige italienische Oper einzutreten, wobei es dann nur auf möglichst glückliche Nachahmung der italienischen „Cabaletta" ankommen konnte, im übrigen jedoch auf breitere musikalische Konzeption Verzicht geleistet werden mußte. Auf eigentlichen „Sinn und Verstand" des Ganzen war kein Gewicht zu legen: hatte es doch selbst in der auf deutschem Text komponirten und mit deutschem Dialog gesprochenen „Zauberflöte" keineswegs geschadet, daß der zuerst als bös angelegte Mann unversehens in einen guten, die ursprünglich gute Frau aber in eine böse umgewandelt wurde, wodurch die Vorgänge des ersten Aktes nachträglich in vollkommene Unverständlichkeit versetzt sind. Nur fiel es dem deutschen Genius schwer, der italienischen „Cabaletta" Herr zu werden. Noch Weber bemühete sich in seiner frühesten Jugend vergeblich, in der „Coloraturarie" etwas zu leisten, und es bedurfte des herzlichen Aufschwunges der Jahre der Befreiungs-Kriege, um den Sänger der Körner'schen Lieder nun auf seine eigenen Füße zu stellen. Was wir Deutschen durch den „Freischütz" erlebt, ist dem Leben weniger Völker zugetheilt worden.

Doch soll uns hier nicht eine, andern Ortes von mir bereits ausführlicher besprochene, geschichtliche Entwickelung des deutschen Opernwesens vorgeführt, sondern vielmehr die eigenthümliche Schwierigkeit dieser Entwickelung aus der ihm zu Grunde liegenden Fehlerhaftigkeit erklärt werden. Als solche bezeichne ich zunächst das am Ausgangspunkte derselben sofort sich herausstellende Hauptgebrechen der noch heute alle unsere Opernaufführungen verunstaltenden Undeutlichkeit, die ich sogleich im Anfange aus der Erfahrung konstatirte, und von welcher der Grund in der unwillkürlich angewöhnten Auffassung der Textdichter und Komponisten im Betreff des Grades von Deutlichkeit, der einer Opernhandlung zuzumessen sei, bereits durch die vorangehende Betrachtung berührt worden ist. Die vorgegebene „Tragédie lyrique", welche dem Deutschen vom Auslande zukam, blieb diesem so lange gleichgiltig und

unverständlich, als nicht die „Arie“ mit prägnanter melodischer Struktur seine rein musikalische Theilnahme fesselte. Diese melodische Arienform blieb auch für die deutsche Oper das einzige Augenmerk des Komponisten und, nothgedrungener Weise, somit auch des Dichters. Dieser letztere schien mit dem Texte zur Arie es sich leicht machen zu dürfen, weil der Komponist nach einem musikalischen Schema Ausdehnung, Abwechslung und Wiederholung der Themen anzuordnen hatte, wozu er einer vollen Freiheit in der Verfügung über die Textworte bedurfte, welche er im Ganzen, oder auch nur in Bruchtheilen, beliebig zu wiederholen für nöthig hielt. Lange Versreihen konnten hierbei den Komponisten nur verwirren, wogegen eine etwa vierzeilige Versstrophe für einen Arientheil durchaus genügte. Die zur Ausfüllung der, ganz abseits vom Verse konzipirten, Melodie erforderlichen Textwiederholungen gaben dem Komponisten sogar zu gemüthlichen Variationen der sogenannten „Deklamation“ durch Versetzung der Akzente Veranlassung. In Winter's „Opferfest“ finden wir dieses Verfahren durchgehends als Maxime festgehalten; dort singt z. B. der „Inka“ hinter einander:

Mein *Leben* hab' ich ihm zu danken —
Mein Leben *hab'* ich ihm zu danken;

auch wiederholt er eine Frage als Antwort:

Muß nicht der Mensch auch menschlich sein? —
Der Mensch muß menschlich sein.

Unglücklich erging es einmal *Marschner* in seinem „Adolf von Nassau“ mit einer dreimaligen gar zu knappen Wiederholung des Redetheiles: „hat sie“ auf einem besonders scharfen rhythmischen Akzente:



Selbst Weber konnte der Verleitung zur Variation der Akzente nicht entgehen; seine „Euryanthe“ singt: „Was ist mein Leben gegen *diesen* Augenblick“, und wiederholt: „was ist mein

Leben gegen diesen Augenblick"! Dergleichen leitet den Zuhörer von der ernsten Verfolgung der Textworte ab, ohne doch im rein musikalischen Gebilde einen entsprechenden Ersatz zu gewähren, da es sich hier andererseits in den meisten Fällen immer nur um musikalisch-rhetorische Floskeln handelt, wie dieß am Naivsten sich in den stabilen Rossinischen „Felicità's" kundgiebt.

Es scheint aber, daß nicht nur das Gefallen an der freien Handhabung der musikalischen Floskel dem Komponisten die beliebige Verwendung von Theilen der Textworte eingab; sondern das ganze Verhältniß unseres eingebildeten Sprachverses zur Wahrhaftigkeit des musikalischen Akzentes versetzte den Komponisten von vornherein in die Alternative, entweder den Textvers dem Sprach- und Verstandes-Akzent gemäß richtig zu deklamiren, wodurch dann dieser Vers mit allen seinen Reimen in nackte Prosa aufgelöst wurde; oder, unbekümmert um jenen Akzent, mit gänzlicher Unterordnung der Textworte, nach gewissen Tanzschemen, sich in freier melodischer Erfindung zu ergehen. Die Ergebnisse dieses letzteren Verfahrens waren bei den Italienern, sowie auch bei den Franzosen, bei Weitem weniger störend oder gar verderblich, wie bei den Deutschen, weil dort der Sprachakzent unvergleichlich fügsamer ist und namentlich nicht an den Wurzelsilben haftet; weßhalb Jene denn auch die Sylben ihrer Versreihe nicht wägen, sondern nur zählen. Von ihnen hatten wir aber, durch schlechte Übersetzungen ihrer Texte, den eigenthümlichen Jargon unserer Opernsprache uns angeeignet, in welchem wir getrost nun auch unsere deutschen Verse zu deklamiren für erlaubt und sogar nöthig hielten. Gewissenhafte Tonsetzer mußte diese frivole Stümperhaftigkeit in der Behandelung unserer Sprache wohl endlich anwidern: dennoch verfielen sie bisher noch nie darauf, daß selbst der Vers unserer vorzüglichen Dichter kein wirklicher, Melodie bildender Vers, sondern nur ein künstliches Scheinding war. Weber erklärte es für seine Pflicht, den Text stets genau wiederzugeben, gestand aber auch, daß, wollte er dieß immer thun, er dann seiner Melodie absagen müßte. Wirklich führte gerade Weber's redliches Verfahren gegen den Verstext, bei der Bemühung die Einschnitte desselben richtig einzuhalten und dadurch den Gedanken verständlich zu machen, sowie bei andrerseits festgehal-

tener melodischer Modelung auch der hieraus entstehenden Inkongruenzen, zu der Undeutlichkeit, wofür ich sogleich oben aus meiner Erfahrung ein Beispiel ankündigte. Es findet sich dieses in dem Arioso des Max im „Freischütz“: „Durch die Wälder durch die Auen.“ Hier hatte der Dichter den unglücklichen Einfall, dem Komponisten folgenden Vers zu bieten:

„Abends bracht' ich reiche Beute,
Und wie über eig'nes Glück —
Drohend wohl dem Mörder — freute
Sich Agathe's Liebesblick“.

Weber giebt sich nun wirklich die Mühe, diese Zeilen ihrem Sinne und Zusammenhange nach richtig zu phrasiren, demgemäß er nach der Parenthese „drohend wohl dem Mörder“ abbricht, und mit dem Reimworte, „freute“ die nun um so viel verlängerte Schlußzeile einsetzt, indem er dieses, für den Zusammenhang mit der zweiten Verszeile so wichtige Zeitwort leider als kurzen Auftakt verwenden zu müssen glaubt, wogegen nun mit dem folgenden Niederschlage das dem Zeitwort nur ergänzend angefügte Fürwort „sich“ den starken Akzent erhält. Hieraus ist ein immerhin fesselnder melodischer Komplex entstanden:



Nicht nur aber ist der Vers, als solcher, des Dichters hierdurch als eine Absurdität aufgedeckt, sondern, bei aller Deutlichkeit der musikalischen Phrasirung, ist doch auch der Sinn des Verses so schwer verständlich geworden, daß ich selbst, an die bloße

Anhörung des Gesangsvortrages gewöhnt, erst, als mir die Unverständlichkeit auffiel, den Verhalt der Sache mir erklären mußte. Eine ähnliche Misverständlichkeit ergiebt sich in derselben Arie durch die, von Dichtern um des Reimes willen beliebte, Auseinanderstellung der zusammengehörigen Worte, welche der Komponist hier durch die Wiederholung von Zwischentheilen leider noch schädlicher macht.

„Wenn sich rauschend Blätter regen,
Wähnt sie wohl, es sei mein Fuß,
Hüpft vor Freuden, winkt entgegen —
Nur dem Laub — nur dem Laub — den Liebesgruß."

Hier soll sich außerdem „Fuß" und „Liebesgruß" reimen. Weber akzentuirt das erstemal:



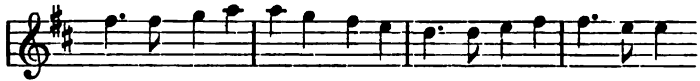
bei der Wiederholung:



wobei der unrichtige Akzent den Reim giebt, der richtige aber aufdeckt, daß jene Worte sich nicht reimen. Und hiermit treffen wir auf einen Hauptgrund der Verwerflichkeit unseres ganzen litterarischen Verswesens, welches sich immer fast nur noch durch endgereimte Zeilen kundgeben zu dürfen glaubt, während nur in den vorzüglichsten Versen unserer größten und berufensten Dichter der Reim, durch Ächtheit, zu einer bestimmenden Wirklichkeit wird. Auch diese Ächtheit oder Unächtheit bekümmerte bisher unsere deutschen Tonsetzer wenig; ihnen war Reim Reim, und mit der letzten Sylbe gingen sie in guter Bänkelsänger-Weise zusammen. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür bietet uns die, früher so populär gewordene, Naumann'sche Melodie zu Schiller's Ode an die Freude:



Nun aber Beethoven, der Wahrhaftige:



Dem imaginären Reime zulieb verdrehte Naumann alle Akzente des Verses: Beethoven gab den richtigen Akzent, deckte dadurch aber auf, daß bei zusammengesetzten Worten im Deutschen der Akzent auf dem vorderen Worttheile steht, somit der Schlußtheil nicht zum Reime gebraucht werden kann, weil er den schwächeren Akzent hat; beachtet dieß der Dichter nicht, so bleibt der Reim nur für das Auge vorhanden, ist ein Litteratur-Reim: vor dem Gehöre, und somit für das Gefühl wie für den lebendigen Verstand, verschwindet er gänzlich. Und welche Noth bringt dieser unselige Reim in alle musikalische Komposition auf Worttexte: Verdrehung und Verstellung der Phrasen bis zur vollen Unverständlichkeit, um endlich doch gar nicht einmal bemerkt zu werden! Ich suchte kürzlich in der großen Arie des Kaspar den dem Schlußverse: „Triumph, die Rache gelingt“ vorangehends korrespondirenden Reim, den ich beim Vortrage nie gehört hatte, weshalb ich vermeinte, Weber habe jene Phrase aus Bedürfniß eigenmächtig hinzugesetzt: dagegen traf ich nun allerdings auf das „im Dunkel beschwingt“, welches, zwischen dem „umgebt ihn, ihr Geister“ und: „schon trägt er knirschend eure Ketten“ flüchtig eingestreut nnd ohne musikalischen Absatz hastig mit dem Folgenden verbunden, mir niemals als Reim aufgefallen war. In der That, was lag dem Komponisten an diesem Reime, da er seinerseits eben nur Worte, ja Sylben gebrauchte, um eine stürmische musikalische Phrase, wie sie eigentlich nur der charakteristischen Orchesterbegleitung angehört, auch vom Sänger singen zu lassen?

Ich glaube mit diesem Beispiele, auf welches ich eben nur zufällig gerieth, am Verständlichsten eine weitere Untersuchung des opernmelodistischen Wesens einleiten zu können. Der dürftige, fehlerhafte, oft aus bloßen nichtssagenden Phrasen bestehende Vers, dessen einziges der Musik verwandte Merkmal, der Reim, den letzten Sinn der Worte sogar entstellte und hierdurch im besten Falle dem Musiker sich ganz entbehrlich und unnütz machte, — dieser Vers nöthigte den Tonsetzer, die Bildung und Ausarbeitung charakteristischer melodischer Motive einem Gebiete der Musik zu entnehmen, welches sich bisher in der Orchesterbegleitung als freie Sprache der Instrumente ausgebildet hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, daß er, wo dieß der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Akzenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themen-Komplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluß unterbrechen zu müssen. Hierbei verschwand denn auch jedes gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen. Vollständig durfte dieß dem unvergleichlichen dramatischen Talente des herrlichen Musikers doch auch nur in der sogenannten opera buffa, nicht aber ebenso in der opera seria gelingen. Hier verblieb für seine Nachfolger eine große Schwierigkeit. Diese ersahen es nicht anders, als daß der leidenschaftliche Vortrag immer durchaus musikalisch-melodisch sein müsse; da ihnen hierfür der spärliche Text wenig Anhalt gab, beliebige Wiederholungen der Textworte sie überhaupt schon verächtlich gegen etwaige Ansprüche des Text-Dichters gestimmt hatten, ließen sie endlich auch den Text, mit gerade so vielen Wortwiederholungen, als deren hierzu nöthig waren, zu melodisch dünkenden Phrasen singen, welche z. B. Mozart ursprünglich der charakteristischen Orchesterbegleitung zugetheilt hatte. So glaubten sie ihre Sänger immer „melodisch“ singen zu lassen, und um dieß recht andauernd im Gange zu erhalten, warfen sie oft allen Text, wenn davon gerade viel vorräthig war, haufenweise unter solchen melodischen Hin- und Herläufern zusammen, so daß allerdings weder Gesang noch Text vermerkt werden konnten. — Wer sich hiervon ein ziemlich auffälliges Beispiel vor-

führen will, betrachte sich genau die große Arie des Templers in Marschner's „Templer und Jüdin", so etwa vor Allem das Allegro furioso von „mich faßt die Wuth" an, wovon zumal die Komposition der letzten Verse lehrreich ausgefallen ist: nämlich immer wie in einem Athem, ohne den mindesten Absatz, folgen sich die Worte:

„Rache nur wollt' ich genießen;
Ihr allein mein Ohr nur leihend
Trennt' ich mich von allen süßen,
Zarten Banden der Natur,
Mich dem Templerorden weihend."

Hier macht der Komponist einen Halt; denn daß nun wiederum der Dichter, um auch den Reim auf „Natur" zu bringen, nach einem Punktum noch hinanhängte

„Bitt're Reue fand ich nur"

schien doch zu stark: erst nach zweien Takten Zwischenspieles läßt Marschner, allerdings in ähnlich aufgeregter Läuferweise wie zuvor, diesen sonderbaren Anhang nachfolgen.

In solcher Weise glaubte der Tonsetzer Alles, auch das Böseste, „melodisch gesungen" zu haben. Nicht anders erging es aber auch dem elegisch Zarten, wovon die gleiche Arie des Templers mit dem Andante ($^3/_4$): „in meines Lebens Blüthezeit" ein Zeugniß giebt, wo, nach Balladenart, der zweite Vers: „einsam in das dunkle Grab" genau nach der Melodie des ersten Verses gesungen wird, und zwar mit der gewissen Eleganz in der melodischen Verzierung, welche dieses Genre deutscher Gesangsmusik sehr nahe an das Lächerliche gebracht hat. Der Komponist vermeinte, der Sänger wollte durchaus auch etwas zum „Singen" haben: die großen Bravour-Coloraturen der Italiener gingen den Deutschen nicht leicht ab; höchstens auf „Rache" glaubte man einen Auf- und Abläufer wagen zu müssen. Dagegen fanden sich im „Cantabile" die kleinen Verzierungen, vorzüglich „Mordente" und die von diesen abgeleiteten Schnörkelchen ein, um zu zeigen, daß man denn doch auch Geschmack hätte. Spohr brachte die Agrements seines Violinsolo's auch in der Arie des Sängers an, und fiel nun die Melodie, welche allein schon durch solche Verzierungen hergestellt schien, lang-

weilig und nichts sagend aus, so verschwand darunter doch auch der Vers, der sich stellte, als ob er etwas sagen wollte. Neben offenbaren Geniezügen, denen wir bei Marschner so häufig (z. B. gerade auch in jener großen Templer-Arie) begegnen, und welche sich (z. B in den das zweite Finale derselben Oper einleitenden Chorgesängen) zu dem durchaus Erhabenen und Tiefergreifenden steigern, treffen wir hier auf eine fast vorherrschende Plattheit und oft erstaunliche Inkorrektheit, welche sich zu allermeist dem unseligen Wahne verdanken, es müßte immer recht „melodisch“ hergehen, d. h. es müsse überall „Gesinge“ sein. Mein seliger Kollege Reissiger beklagte sich bei mir über den Mißerfolg seines „Schiffbruch der Medusa“, in welchem, das müßte ich doch selbst sagen, „so viele Melodie“ wäre, — was ich zugleich als bittere Hindeutung auf den Erfolg meiner eigenen Opern zu verstehen hatte, in welchen doch so wenig „Melodie“ sich vorfände. —

Dieser wunderbare Melodien-Reichthum, welcher sein Füllhorn über Gerechtes und Ungerechtes ausschüttete, ersetzte seine vergeudeten Fonds durch, leider nicht immer sinnvolle, Verwerthung aller weltläufigen musikalischen Floskeln, welche meistens den italienischen und französischen Opern entnommen und dann wustvoll an einander gereiht wurden. Auf Rossini ward viel geschimpft: doch war es nur seine Originalität was uns ärgerte; denn sobald das Spohr'sche Violinsolo für die Eleganz des „Cantabile“ erschöpft war, drängten sich — ganz wie von selbst — die Rossini'schen Marsch- und Ballet-Rhythmen und Melismen in das erfrischende Allegro ein: immer nichts wie lauter „Melodie“. Die Ouvertüre zur „Felsenmühle“ lebt noch in unseren Gartenkonzerten und Wachtparade-Musiken, den Marsch aus „Moses“ bekommt man dagegen nicht mehr zu hören; in diesem Falle hätte einmal, zu des seligen Reissiger's großer Satisfaktion, der deutsche Patriotismus gesiegt.

Aber nicht nur jene unwirkungsvoll übersetzten italienischen und französischen melismischen und rhythmischen Floskeln waren es, was die deutsche Opern-Melodie befruchtete, sondern für das Erhabene und Gemüthvolle kam noch die Einmischung des seit dem letzten halben Jahrhundert so leidenschaftlich betriebenen vierstimmigen Männergesanges. Spontini wohnte

widerwillig einer Aufführung der Mendelssohn'schen „Antigone" in Dresden bei, verließ sie aber bald mit verachtungsvollem Ingrimm: „c'est de la Berliner Liedertafel!" Eine üble Bewandtniß hat es mit diesem Eindringen jenes ungemein armseligen und monotonen Biergesanges, selbst wenn er zu Rheinweinliedern gesteigert wird, ohne welche selbst der Berliner Komponist der Oper „die Nibelungen" es nicht abgehen lassen zu dürfen glaubte. — Das Genie Weber's war es, welches die Oper durch Hinzuziehung des deutschen Männerchorgesanges, dem er durch seine Freiheitkriegs-Lieder einen so herrlichen Aufschwung gegeben hatte, in edle Bahnen des Volksthümlichen leitete. Der ungemeine Erfolg hiervon bestimmte den Meister, auch für den in dramatischer Betheiligung an der Handlung begriffenen Chor den Charakter jener Gesangsweisen zu verwenden: in seiner „Euryanthe" wird der Dialog der Handelnden mehre Male durch den Zwischengesang des Chores unterbrochen und aufgehalten, und leider singt hier der Chor ganz in der Weise jenes Männergesangs, für sich, vierstimmig, unbelebt durch ein charakteristisch-bewegungsvolles Orchester, fast so, als ob diese Sätze einzeln sogleich für die Kollektionen der Liedertafeln benutzt werden sollten. Was hier jedenfalls edel beabsichtigt war, vielleicht auch um der schablonenartigen, nur zum Akkompagnement der Arie oder des Ballet's dienenden, Verwendung des Chores in den italienischen Opern entgegenzutreten, verleitete Weber's Nachfolger zu dieser ewig nichtssagenden „melodischen" Chorsingerei, welche neben der obengezeichneten Arienmelodie-Singerei, den ganzen Gehalt einer deutschen Oper ausmacht. Ganze Flächen sind von solcher „melodischer" Gesammt-Singerei bedeckt, in welchen nicht ein einziges fesselndes Moment hervortritt, um uns die Ursache dieses ununterbrochenen melodischen Vorgehens zu erkennen zu geben. Ich führe als Beispiel hiervon immer noch die Oper des übrigens so ungemein talentvollen Marschner an, wenn ich auf seine sogenannten Ensemble-Stücke, wie das Andante con moto ($^9/_8$) im zweiten Finale des Templers, „laßt den Schleier mir, ich bitte", sowie (als Muster) etwa auch auf die Introduktion des ersten Aktes derselben Oper verweise, von welcher man nur die erste Strophe des Männerchors: „wir lagern dort im stillen Wald, der Zug muß hier vorbei, er ist nicht fern, er nahet bald

und glaubt die Straße frei", auf eine Jagdlied-Melodie gesungen, beachte, und im weiteren Verlaufe dieses Stückes die verwunderliche Melodisirung des striktesten Dialoges vermöge undenklicher Wortwiederholungen verfolge. Hier ist zur Belehrung für dramatische Melodiker zu ersehen, wie lange eine ziemliche Anzahl von Menschen auf dem Theater a parte sich auslassen kann, was natürlich nicht anders auszuführen ist, als daß Alle, in Reihen aufgestellt, vom Walde aus sich an das Publikum wenden, welches wiederum auf keinen von ihnen achtet, sondern geduldig auf den Ausgang der allgemeinen „Melodie" wartet.

Für den verständigen Zuschauer trat in solchen Opern der gesprochene Dialog oft zur wahren Erfrischung ein. Andrerseits verführte gerade der Dialog die Komponisten zu der Annahme, daß die einzelnen, durch das Prosa-Gespräch verbundenen, Musikstücke durchaus nur lyrisch melodischer Art sein dürften; welche Annahme im eigentlichen „Singspiele" sehr wohl berechtigt war, da es hier wirklich nur auf liederartige „Intermezzi" ankam, während das Stück selbst ganz wie im Schauspiele, in verständlicher Prosa rezitirt wurde. Nun aber hieß es: „Oper"; die Gesangstücke dehnten sich aus, Arien wechselten mit mehrstimmigen „Ensemble"-Nummern, und endlich das „Finale" ward dem Musiker mit allem Texte zur Verfügung gestellt. Diese einzelnen „Nummern" mußten nun alle für sich effektvoll sein: die „Melodie" durfte darin nicht aufhören, und die Schlußphrase mußte aufregend, auf den Beifall hinwirkend sich ausnehmen. Hierbei war denn auch bereits der Musikhändler in das Auge gefaßt: je mehr effektvolle, oder auch bloß gefällige einzelne Stücke herauszugeben waren, desto werthvoller wurde das Werk für den Verlag. Selbst der vollständige Klavierauszug mußte das Inhaltsverzeichniß der Stücke nach den Rubriken von „Arie", „Duett", „Terzett" oder „Trinklied" u. s. w., wonach die Nummern auch für den ganzen Verlauf der Oper genannt wurden, voranstellen. Dieß behauptete sich auch noch, als bereits das „Rezitativ" statt des Dialoges eingeführt und nun das Ganze in einem gewissen musikalischen Zusammenhang gebracht war. Freilich hatten die Rezitative nicht viel zu sagen und trugen nicht wenig zur Verlangweiligung des Operngenre's bei; während z. B. „Nadori" in Spohr's „Jessonda"

rezitativisch sich vernehmen ließ: „still lag ich an des Seees Fluthen —



erwartete man am Ende doch nur ungeduldig den Wiedereintritt des vollen Orchesters, mit bestimmtem Tempo und einer festen „Melodie", sie mochte eben zusammengestellt („komponirt") sein wie sie wollte. Am Schlusse dieser endlich erfreuenden Nummer mußte applaudirt werden können, oder es stand schief, und die Nummer durfte mit der Zeit ausgelassen werden. Endlich aber im „Finale" muße es zu ziemlich stürmischer Verwirrung kommen, eine Art von musikalischem Taumel war zum befriedigenden Aktschluß erforderlich; da wurde denn nun „Ensemble" gesungen; Jeder für sich, Alle für das Publikum; und eine gewisse jubelhafte Melodie, mochte sie passen oder nicht, mußte mit sehr gesteigerter Schlußkadenz Alles zusammen in eine gehörige Extase versetzen. Wirkte auch dieß nicht, dann war es gefehlt, und an der Oper war nichts Rechtes. —

Fassen wir alles bisher in Betrachtung Gezogene zusammen, und halten wir hierzu noch die höchst konfuse Gesangskunst der meisten unserer, schon durch solche styllose Aufgaben in gesteigerter Unfertigkeit erhaltenen Sänger, so müssen wir uns mit voller Aufrichtigkeit eingestehen, daß in der deutschen Oper wir es eigentlich mit einem wahren Stümperwerke zu thun haben. Wir müssen dieß bekennen, schon wenn wir die deutsche Oper nur mit der italienischen und französischen zusammenhalten, um wie weit eher aber, wenn wir die nothwendigen Anforderungen, denen für uns ein Drama einerseits und ein selbständiges Musikstück andererseits entsprechen müssen, an dieses in unerlösbarer Inkorrektheit erhaltene Pseudo-Kunstwerk stellen! — In dieser Oper ist, genau betrachtet, Alles absurd, bis auf Das, was ein gottbegabter Musiker als Original-Melodiker darin aufopfert. Ein solcher war nun für die eigentlich sogenannte „deutsche" Oper Weber, der uns die zündendsten Strahlen seines Genius durch diesen Opern-Nebel zusandte, aus welchem Beethoven un-

muthig sich loslöste, als er seinem Tagebuche einschrieb: „nun nichts mehr von Opern u. dgl. sondern für meine Weise!“ Wer wollte aber unser soeben ausgesprochenes Urtheil über das Genre selbst bestreiten, wenn er das thatsächliche Ergebniß sich vorführt, daß Weber's schönste, reichste und meisterlichste Musik für uns schon so gut wie verloren ist, weil sie der Oper „Euryanthe“ angehört? Wo wird diese endlich nur noch aufgeführt werden, da selbst allerhöchste Höfe für ihre Vermählungs- und Jubelhochzeits-Feste, wenn denn durchaus etwas Langweiliges zu deren theatralischer Feier ausgesucht werden muß, lieber für die „Clemenza di Tito“ oder „Olympia“ zu bestimmen sind, als für diese „Euryanthe“, in welcher, trotz alles Verrufes ob ihrer Langweiligkeit, doch jedes einzelne Musikstück mehr wert ist als die ganze Opera seria Italien's, Frankreich's und Judäa's? Unverkennbar fallen solche Bevorzugungen jedoch nicht einzig der somnolenten Urteilskraft etwa des preußischen Operndirektions-Konsortium's zur Last, sondern, wie dort Alles durch einen gewissen dumpfen, aber hartnäckigen akademischen Instinkt bestimmt wird, dürfen wir auch aus einer ähnlichen Wahlentscheidung erkennen, daß, neben jene Werke eines zweifellos festen Styles, wenn auch sehr beschränkter und hohler Kunstgattung, gehalten, das beste Werk der „deutschen Oper“ als unfertig, und somit auch als unpräsentabel bei Hofe angesehen werden mußte. Allerdings traten gerade in diesem Werke alle Gebrechen des Operngenre's am Ersichtlichsten hervor, lediglich aber doch nur aus dem Grunde, daß der Komponist es dießmal vollkommen ernst damit meinte, hierbei aber alles Fehlerhafte, ja Absurde desselben durch eine höchste Anstrengung seiner rein musikalischen Produktivität doch immer nur zu verdecken bemüht sein konnte. Wenn ich auch hier, wie ich dieß bereits früher einmal bildlich durchführte, das Dichterwerk als das männliche, die Musik hingegen als das weibliche Princip der Vermählung zum Zweck der Erzeugung des größten Gesammtkunstwerkes bezeichne, so möchte ich den Erfolg dieser Durchdringung des Euryanthen-Textes vom Weber'schen Genius mit der Frucht der Ehe eines „Tschandala“ mit einer „Brahmanin“ vergleichen; nach den Erfahrungs- und Glaubens-Satzungen des Hindu's nämlich konnte ein Brahmane mit einem Tschandala-Weibe einen ganz erträglichen, wenn auch nicht zum Brahmanenthum befähigten Sprößling erzeugen,

wogegen umgekehrt die Frucht eines Tschandala-Mannes, durch ihre Geburt aus dem mächtig wahrhaft gebärenden Schooße eines Brahmanen-Weibes, den Typus des verworfenen Stammes in deutlichster, somit abschreckendster Ausprägung zum Vorscheine brachte. Nun bedenke man aber noch, daß bei der Konzeption dieser unglücklichen „Euryanthe" der dichterische Vater ein Frauenzimmer, die gebärende Musik dagegen im vollsten Sinne des Wortes ein Mann war! Wenn Goethe dagegen glaubte, zu seiner „Helena" würde Rossini eine recht passende Musik haben schreiben können, so scheint hier der Brahmane auf ein schmuckes Tschandala-Mädchen sein Auge geworfen zu haben; nur war in diesem Falle nicht anzunehmen, daß das Tschandala-Mädchen Stich gehalten hätte. —

Über die so traurige, ja herzzerreißend lehrreiche Beschaffenheit des soeben hervorgehobenen Weber'schen Werkes habe ich im ersten Theile meiner größeren Abhandlung über „Oper und Drama" seiner Zeit genügend mich verständlich zu machen gesucht, namentlich auch nachzuweisen mich bemüht, daß selbst der reichste musikalische Melodiker nicht im Stande sei, eine Zusammenstellung versloser deutscher Verse zu einem poetisch sich ausnehmen sollenden Operntexte in ein wirkliches Kunstwerk umzuwandeln. Und Weber war, außer einem der allerhervorragendsten Melodiker, ein geistvoller Mann mit scharfem Blicke für alles Schwächliche und Unächte. Bei der nachfolgenden Musikerjugend gerieth er bald in eine gewisse Misachtung; Gott weiß, welche Mixturen aus Bach, Händel u. s. w. man für allerneueste Komponir-Rezepte zusammensetzte: keiner wagte jedoch an das von Weber scheinbar ungelöst hinterlassene Problem sich heranzumachen, oder Jeder stand nach flüchtigem, wenn auch mühseligem Versuche, bald wieder davon ab. Nur die deutschen Kapellmeister komponirten, frisch darauf los, auch noch „Opern" fort. Diesen war es in ihren Bestallungs-Kontrakten vorgeschrieben, jedes Jahr die von ihnen dirigirte Hofoper durch ein neues Werk ihrer Phantasie zu befruchten. Meine Opern „Rienzi", „der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" giebt noch jetzt das Dresdener Hoftheater immerfort umsonst, weil sie mir als Kapellmeister-Opern aus der Zeit meiner dortigen lebenslänglichen Anstellung angerechnet werden; daß es diesen meinen Opern dort besser erging als denen meiner Kol-

legen, habe ich demnach jetzt auf eine sonderbare Art zu büßen. Glücklicher Weise betrifft diese Kalamität mich allein; ich wüßte sonst keinen seine Kapellmeisterei überdauernden Dresdener Opernkomponisten, außer meinem großen Vorgänger Weber, von welchem man dort aber keine besonders für das Hoftheater verfaßten Opern verlangte, da zu seiner Zeit nur die italienische Oper daselbst für menschenwürdig gehalten wurde. Seine drei berühmten Opern schrieb Weber für auswärtige Theater.

Von dieser gemüthlichen Bereicherung des königlich-sächsischen Hofopern-Repertoires durch meine geringen, jetzt aber doch bereits über dreißig Jahre dort vorhaltenden Arbeiten abgesehen, hatte auch auf den sonstigen Hoftheatern von den Nachgeburten der Weber'schen Oper Nichts rechten Bestand. Das unvergleichlich Bedeutendste hiervon waren jedenfalls die ersten Marschner'schen Opern: ihren Schöpfer erhielt einige Zeit die große Unbefangenheit aufrecht, mit welcher er sein melodistisches Talent und einem gewissen ihm eigenen lebhaften Fluß des, nicht immer sehr neuen, musikalischen Satzverlaufes, unbekümmert um das Problem der Oper selbst, ganz für sich arbeiten ließ. Nur die Wirkung der neueren französischen Oper machte auch ihn befangen, und bald verlor er sich unrettbar in die Seichtigkeit des ungebildeten Nicht-Hochbegabten. Vor Meyerbeer's Erfolgen ward Alles, schon Anstands halber, still und bedenklich: erst in neuerer Zeit wagte man es, den Schöpfungen seines Styles alttestamentarische Nachgeburten folgen zu lassen. Die „deutsche Oper“ aber lag im Sterben, bis endlich es sich zeigte, daß die, wenn auch noch so erschwerten, dennoch aber immer weniger bestrittenen Erfolge meiner Arbeiten ziemlich die ganze deutsche Komponistenwelt in Allarm und Auch-Schaffenslust versetzt zu haben scheinen.

Schon vor längeren Jahren erhielt ich von dieser Bewegung Anzeichen. Meine Erfolge auf dem Dresdener Hoftheater zogen bereits F. Hiller, dann auch R. Schumann in meine Nähe, zunächst wohl nur um zu erfahren, wie es zuginge, daß auf einer bedeutenden deutschen Bühne die Opern eines bis dahin ganz unbekannten deutschen Komponisten fortdauernd das Publikum anzogen. Daß ich kein besonderer Musiker sei, glaubten beide Freunde bald herausbekommen zn haben; somit schien ihnen mein Erfolg in den von mir selbst verfaßten Texten begründet

zu sein. Wirklich war auch ich der Meinung, ihnen, die jetzt mit Opernplänen umgingen, vor allen Dingen zur Beschaffung guter Dichtungen rathen zu sollen. Man erbat sich hierzu meine Hilfe, lehnte sie jedoch, wann es dazu kommen sollte, wieder ab, — ich vermuthe, aus mistrauischer Befürchtung unlauterer Streiche, die ich ihnen hierbei etwa spielen könnte. Von meinem Texte zu „Lohengrin“ erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponiren, worin er mit dem Ober-Kapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust den Text noch einmal für sich zu komponiren. Als Schumann den Text zu seiner „Genovefa“ sich selbst zusammensetzte, ließ er sich durch keine Vorstellung meinerseits davon abbringen, den unglücklich albernen dritten Akt nach seiner Fassung beizuhalten; er wurde böse, und war jedenfalls der Meinung, ich wollte ihm durch mein Abrathen seine allergrößten Effekte verderben. Denn auf Effekt sah er es ab: Alles „deutsch, keusch und rein“, aber doch mit pikanten Schein-Unkeuschheiten untermischt, zu welchen dann die unmenschlichsten Rohheiten und Gemeinheiten des zweiten Finales recht ergreifend sich ausnehmen sollten. Ich hörte vor einigen Jahren eine sehr sorgsam zu Tage geförderte Aufführung dieser „Genovefa“ in Leipzig, und mußte finden, daß die bereits so widerwärtige und beleidigende Scene, mit welcher der auf ähnliche Motive begründete dritte Akt des Auber'schen „Maskenballes“ endigt, mir wie ein witziges Bonmont gegen diese wahrhaft herzzerdreschende Brutalität des keuschen deutschen Effekt-Komponisten und Textdichters erschien. Und — wunderbar! Nie habe ich hierüber von irgend Jemand eine Klage vernommen. Mit solcher Energie beherrscht der Deutsche seine angeborene reine Empfindung, wenn er einem Andern — z. B. mir — einen Andern — z. B. Schumann entgegensetzen will. — Ich für mein Theil ersah, daß ich Schumann von keinem Nutzen hatte werden können.

Doch, — dieß Alles gehört bereits in die alte Zeit. Seitdem entbrannte der dreißigjährige Zukunftsmusik-Krieg, von dem ich nicht genau inne werden kann, ob er zu einem westphälischen Friedensschluß bereits für reif befunden werde. Jedenfalls ward noch während der Kriegsjahre wieder erträglich viel Oper komponirt, wozu schon der Umstand auffordern mochte, daß unsere

Theater, welche früher nur von italienischen und französischen Opern gelebt hatten, mit dieser Waare jetzt immer weniger mehr Geschäfte machten, wogegen eine Anzahl deutscher Texte aus meiner dilettantischen Feder, sogar auch von mir eigenhändig komponirt, den Theatern bereits seit längerer Zeit gute Einnahmen verschaffte.

Leider habe ich mir von den Schöpfungen der neu-deutschen Muse keine nähere Erkenntniß erwerben können. Man sagt mir, die Einwirkung meiner „Neuerungen“ im dramatischen Musikstyle sei dort zu bemerken. Bekanntlich schreibt man mir eine „Richtung“ zu, gegen welche z. B. der verstorbene Kapellmeister Rietz in Dresden eingenommen gewesen, und der selige Musikdirektor Hauptmann in Leipzig seine vortrefflichsten Witze spielen gelassen habe; ich glaube nicht, daß Diese die Einzigen waren, sondern gewiß recht viele Meister aller Art waren und sind wohl gegen diese „Richtung“ ärgerlich gestimmt. In den Musikschulen und Konservatorien soll sie geradezu streng verpönt sein. Welche „Richtung“ man dort lehrt, ist mir andererseits unklar geblieben; nur soll daselbst überhaupt wenig gelernt werden: Jemand, der in einer solchen Anstalt sechs Jahre lang das Komponiren lernte, ließ nach dieser Zeit davon ab. Es scheint fast, daß das Erlernen des Opernkomponirens außerhalb der Hochschulen heimlich vor sich geht; wer dann in meine „Richtung“ geräth, der möge sich vorsehen! Weniger das Studium meiner Arbeiten als deren Erfolg scheint aber manchen akademisch unbelehrt gebliebenen in meine „Richtung“ gewiesen zu haben. Worin diese besteht, ist mir selbst am allerunklarsten geblieben. Vielleicht, daß man eine Zeit lang mit Vorliebe mittelalterliche Stoffe zu Texten aufsuchte; auch die Edda und der rauhe Norden im Allgemeinen wurden als Fundgruben für gute Texte in das Auge gefaßt. Aber nicht bloß die Wahl und der Charakter der Operntexte schien für die, immerhin „neue“ Richtung von Wichtigkeit zu sein, sondern hierzu auch manches Andere, besonders das „Durchkomponiren“, vor allem aber das ununterbrochene Hineinredenlassen des Orchesters in die Angelegenheiten der Sänger, worin man um so liberaler verfuhr, als in neuerer Zeit hinsichtlich der Instrumentation, Harmonisation und Modulation bei Orchester-Kompositionen sehr viel „Richtung“ entstanden war.

Ich glaube nicht, daß ich in allen diesen Dingen viele und

nützliche Belehrung würde geben können; da mich glücklicherweise auch Niemand darum befrägt, dürfte ich, aus reiner Gutmüthigkeit, höchstens etwa folgenden kleinen Rath — ungebeten — zum Besten geben.

Ein Opern komponirender deutscher Fürst wünschte einst durch meinen Freund Liszt meine Mitwirkung bei der Instrumentirung einer neuen Oper seiner Hoheit vermittelt zu sehen; namentlich wollte er die gute Wirkung der Posaunen im „Tannhäuser“ auf sein Werk angewendet wissen, in welchem Betreff mein Freund das geheime Mittel aber damit aufdecken zu müssen glaubte, daß mir jedes Mal zuerst etwas einfiele, bevor ich es für die Posaunen setzte. — Im Ganzen wäre wohl zu rathen, daß verschiedene Komponisten diese „Richtung“ einschlügen: mir selbst ist sie zwar wenig ersprießlich, denn ich kann durchaus gar nichts komponiren, wenn mir nichts „einfällt“, und vielleicht befinden sich die Meisten besser dabei, wenn sie Einfälle nicht erst abwarten. Nun aber auf das dramatische Fach bezüglich, möchte ich als bestes Kunststück sogar das Mittel zeigen, durch welches „Einfälle“ selbst erzwungen werden können.

Ein jüngerer Musiker, dem ich auch einmal das Abwarten von Einfällen anrieth, warf mir skeptisch ein, woher er denn wissen könnte, daß der Einfall, den er etwa unter Umständen hätte, sein eigener sei. Der hierin ausgedrückte Zweifel mag dem absoluten Instrumental-Komponisten ankommen: unseren großen Symphonisten der „Jetztzeit“ wäre sogar anzurathen, den Zweifel im Betreff des Eigenthumes ihrer etwaigen Einfälle sofort recht gründlich in Gewißheit zu verwandeln, ehe dieß Andere thun. Den dramatischen Komponisten meiner „Richtung“ möchte ich dagegen anrathen, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung, und diese Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, da er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so geräth die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber

gefallen lassen muß; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der „steinerne Gast“, wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall“ gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches „Motiv“; Gott weiß, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder misfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben.

Solche Eingebungen erhält man aber nur, wenn man für Operntexte nicht mit Theaterfigurinen umgeht: für solche eine „neue“ Musik zu erfinden, ist jetzt ungemein schwer. Von Mozart darf man annehmen, er habe die Musik zu solchen dramatischen Maskenspielen erschöpft. Von geistreichen Menschen ward an seinen Texten, z. B. dem des „Don Juan“ das skizzenhaft Unausgeführte des Programmes zu einem scenischen Maskenspiele gerühmt, welchem nun auch seine Musik so wohlthuend entspräche, da sie selbst das Leidenschaftlichste menschlicher Situationen wie in einem immer noch angenehm ergötzenden Spiele wiedergäbe. Wenn diese Ansicht auch leicht misverständlich ist, und namentlich als geringschätzig verletzen könnte, so war sie doch ernst gemeint und schloß das allgemein verbreitete Urtheil unserer Ästhetiker über die richtige Wirksamkeit der Musik ein, gegen welches noch heut' zu Tage schwer anzukämpfen ist. Allein ich glaube, Mozart habe diese, in einem gewissen — sehr tiefen Sinne — dem Vorwurfe der Frivolität ausgesetzte Kunst, indem er sie für sich zu einem ästhetischen Prinzip der Schönheit erhob, auch vollkommen erschöpft; sie war sein Eigen: was ihm nachfolgen zu dürfen glaubte, stümperte und langweilte.

Mit den „hübschen Melodien“ ist es aus, und es dürfte ohne „neue Einfälle“ hierin nicht viel Originelles mehr zu leisten sein. Deßhalb, so rathe ich den „Neu-Gerichteten“, sehe man sich den Text, seine Handlung und Personen auf gute Einfälle hin recht scharf an. Hat man aber keine Zeit dazu, um das Er-

gebniß solcher Betrachtungen lange abzuwarten (es erging Manchem so mit „Armin's“ und „Konradin's“) und begnügt man sich endlich mit Theaterfigurinen, Festaufzügen, Schmerzenswüthen, Rachedürsten und sonstigem Tanz von Tod und Teufeln, so warne ich wenigstens davor, auf die musikalische Ausstattung solcher Mummenschänze nicht diejenigen Eigenschaften der „Richtung“ anzuwenden, welche sich aus dem Umgange mit den zuvor von mir besprochenen Wahrtraum-Gestalten ergeben haben und mit welchen man hier nur großen Unfug anstiften würde. Wer jenen Gestalten in das Auge gesehen, hatte es nämlich schwer, aus dem Vorrathe unserer Masken-Musik das dort angegebene Motiv deutlich herzustellen: oft war da mit der Quadratur des Rhythmus und der Modulation nichts auszurichten, denn etwas anders sagt: „es ist“, als: „wollen wir sagen“ oder „wird er meinen“. Hier bringt die Noth des Unerhörten oft neue Nothwendigkeiten zu Tage, und es mag im Musikgewebe sich ein Styl bilden, welcher die Quadrat-Musiker sehr ärgern kann. Das Letztere machte nun nicht viel aus: denn wenn, wer ohne Noth stark und fremdartig modulirt, wohl ein Stümper ist, so ist, wer am richtigen Orte die Nöthigung zu starker Modulation nicht erkennt, ein — — „Senator“. Das Schlimme hierbei ist jedoch eben, wenn „Neu-Gerichtete“ annehmen, jene als nothwendig befundenen Unerhörtheiten seien nun als beliebig zu verwendendes Gemeingut jedem in die „Richtung“ Eingetretenen zugefallen, und, kleckse er davon nur recht handgreiflich seiner Theaterfigurine auf, so müsse diese schon nach etwas Rechtem aussehen. Allein, es sieht übel damit aus, und kann ich vielen ehrlichen Seelen des deutschen Reiches es nicht verdenken, wenn sie ganz korrekte Maskenmusik nach den Regeln der Quadratur immer noch am Liebsten hören. Wenn nur immer Rossini's zu haben wären! Ich fürchte aber, sie sind ausgegangen. —

Aus meinen heutigen Aufzeichnungen wird allerdings wohl auch nicht viel zu lernen sein; namentlich werden meine Rathschläge zu gar nichts nützen. Zwar würde ich mir unter allen Umständen es nicht anmaaßen, lehren zu wollen wie man es machen soll, sondern nur dazu anleiten, wie das Gemachte und das Geschaffene richtig zu verstehen sein dürfte. Auch hierzu wäre jedoch ein wirklich anhaltender Verkehr erforderlich; denn

nur an Beispielen, Beispielen und wiederum Beispielen ist etwas klar zu machen und schließlich etwas zu erlernen: um Beispiele wirkungsvoll aufzustellen, gehören sich auf unserem Gebiete aber Musiker, Sänger, endlich ein Orchester. Das Alles haben die Mignons unserer Kulturministerien durch ihre Schulen in großen Städten bei der Hand: wie diese es nun anfangen, daß aus unserer Musik doch immer noch nichts Rechtes werden will und selbst auf den Wachtparaden immer schlechtere Piècen gespielt werden, soll ein Staatsgeheimniß unserer Zeit bleiben. Meine Freunde wissen, daß ich vor zwei Jahren es für nützlich hielt, wenn auch ich mich ein wenig in die Sache mischte; was ich wünschte, schien jedoch als unerwünscht angesehen zu werden. Man hat mir Ruhe gelassen, wofür ich unter Umständen recht dankbar sein konnte. Nur bedaure ich, so lückenhaft und schwer verständlich bleiben zu müssen, wenn ich, wie mit dem Voranstehenden, über manches unser Musikwesen Betreffendes etwas Licht zu verbreiten mich zu Zeiten veranlaßt sehe. Möge man diesem Übelstande es beimessen, wenn dieser Aufsatz mehr aufregend als zurechtweisend befunden werden sollte: glücklicher Weise ist er weder für die Kölnische, noch die National- oder sonst welche Welt-Zeitung geschrieben, und was daran nicht recht ist, bleibt somit unter uns.

Über die

Anwendung der Musik auf das Drama.

Mein letzter Aufsatz über das Opernkomponiren enthielt schließlich eine Hindeutung auf die nothwendige Verschiedenartigkeit des musikalischen Styles für dramatische Kompositionen im Gegensatz zu symphonischen. Hierbei möchte ich mich nachträglich noch deutlicher auslassen, weil es mich bedünkt, als ob bei dieser Untersuchung große Unklarheiten sowohl des Urtheils über Musik, als namentlich auch der Vorstellungen unserer Komponisten beim Produziren derselben aufzuhellen und zu berichtigen sein dürften. Ich sprach dort von „Stümpern", welche ohne Noth stark und fremdartig moduliren, und „Senatoren", welche andererseits die Nothwendigkeit scheinbarer Ausschweifungen auf jenem Gebiete nicht zu erkennen vermöchten. Den Euphemismus „Senator" gab mir in einem peinlichen Augenblicke Shakespeare's „Jago" ein, welcher einer staatlichen Respekts-Person gegenüber einem der Thierwelt entnommenen Vergleiche ausweichen wollte; ich werde mich im gleichen Falle des beängstigten Schicklichkeitsgefühles kunstwissenschaftlichen Respektspersonen gegenüber künftighin des passenderen Ausdruckes „Professor" bedienen. Die wichtige Frage, um welche es sich, meinem Ermessen nach, hier handelt, dürfte jedoch am Besten, ohne alle Bezugnahme auf „Professoren", einzig unter Künstlern und wahrhaften, d. h. unbezahlten, Kunstfreunden

ihre Erörterung finden, weßhalb ich mit dem Folgenden meine Erfahrungen und Innewerdungen bei der Ausübung meines künstlerischen Berufes nur Solchen mitzutheilen gedenke.

Wie das Beispiel immer am Besten anweist, ziehe ich jetzt sogleich einen sehr ausdrücklichen Fall der Kunstgeschichte herbei, nämlich: daß Beethoven sich so kühn in seinen Symphonien, dagegen so beängstigt in seiner (einzigen) Oper „Fidelio" zeigt. Den Grund der Einengung durch die vorgefundene Struktur des giltigen Opern-Schema's nahm ich bereits in meinem vorangehenden Aufsatze für die Erklärung der widerwilligen Abwendung des Meisters von ferneren Versuchen im dramatischen Genre in Betracht. Warum er den ganzen Styl der Oper nicht, seinem ungeheuren Genie entsprechend, zu erweitern suchte, lag offenbar daran, daß ihm hierzu in dem einzigen vorliegenden Falle keine anregende Veranlassung gegeben war; daß er eine solche Veranlassung nicht auf alle Weise herbeizuführen strebte, müssen wir uns daraus erklären, daß das uns allen unbekannte Neue ihm bereits als Symphonisten aufgegangen war. Untersuchen wir ihn nun hier in der Fülle seines neuernden Schaffens näher, so müssen wir erkennen, daß er den Charakter der selbständigen Instrumental-Musik ein für alle Male durch die plastischen Schranken festgestellt hat, über welche selbst dieser ungestüme Genius nie sich hinwegsetzte. Bemühen wir uns nun, diese Schranken nicht als Beschränkungen, sondern als Bedingungen des Beethoven'schen Kunstwerkes zu erkennen und verstehen.

Wenn ich diese Schranken plastisch nannte, so fahre ich fort, sie als die Pfeiler zu bezeichnen, durch deren eben so symmetrische als zweckmäßige Anordnung das symphonische Gebäude begrenzt, getragen und verdeutlicht wird. Beethoven veränderte an der Struktur des Symphoniesatzes, wie er sie durch Haydn begründet vorfand, nichts, und dieß aus demselben Grunde, aus welchem ein Baumeister die Pfeiler eines Gebäudes nicht nach Belieben versetzen, oder etwa die Horizontale als Vertikale verwenden kann. War es ein konventioneller Kunstbau, so hatte die Natur des Kunstwerkes diese Konvention benöthigt; die Basis des symphonischen Kunstwerkes ist aber die Tanzweise. Unmöglich kann ich hier wiederholen, was ich in früheren Kunstschriften über dieses Thema aus-

geführt, und, wie ich glaube, begründet habe. Nur sei hier nochmals auf den Charakter hingewiesen, welcher durch die bezeichnete Grundlage ein für alle Male der Haydn'schen wie der Beethoven'schen Symphonie eingeprägt ist. Diesem gemäß ist das dramatische Pathos hier gänzlich ausgeschlossen, so daß die verzweigtesten Komplikationen der thematischen Motive eines Symphoniesatzes sich nie im Sinne einer dramatischen Handlung, sondern einzig möglich aus einer Verschlingung idealer Tanzfiguren, ohne etwa jede hinzugedachte rhetorische Dialektik, analogisch erklären lassen könnten. Hier giebt es keine Konklusion, keine Absicht und keine Vollbringung. Daher denn auch diese Symphonien durchgängig den Charakter einer erhabenen Heiterkeit an sich tragen. Nie werden in einem Satze zwei Themen von absolut entgegengesetztem Charakter sich gegenüber gestellt; wie verschiedenartig sie erscheinen mögen, so ergänzen sie sich immer nur wie das männliche und weibliche Element des gleichen Grundcharakters. Wie ungeahnt mannigfaltig diese Elemente sich aber brechen, neu gestalten und immer wieder sich vereinigen können, das zeigt uns eben ein solcher Beethoven'scher Symphoniesatz: der erste Satz der heroischen Symphonie zeigt dieß sogar bis zum Irreführen des Uneingeweihten, wogegen dem Eingeweihten gerade dieser Satz die Einheit seines Grundcharakters am Überzeugendsten erschließt.

Sehr richtig ist bemerkt worden, daß Beethoven's Neuerungen viel mehr auf dem Gebiete der rhythmischen Anordnung, als auf dem der harmonischen Modulation aufzufinden seien. Sehr fremdartige Ausweichungen trifft man fast nur wie zu übermüthigem Scherz verwendet an, wogegen wir eine unbesiegbare Kraft zu stets neuer Gestaltung rhythmisch plastischer Motive, deren Anordnung und Anreihung zu immer reicherem Aufbau wahrnehmen. Wir treffen, so scheint es, hier auf den Punkt der Scheidung des Symphonikers von dem Dramatiker. Mozart war seiner Mitwelt durch seine, aus tiefstem Bedürfniß keimende Neigung zu kühner modulatorischer Ausdehnung neu und überraschend: wir kennen den Schrecken über die harmonischen Schroffheiten in der Einleitung jenes Haydn gewidmeten Quartettes. Hier, wie an so manchen charakteristischen Stellen, wo der Ausdruck des kontrapunktisch durchgeführten Themas namentlich durch akzentuirte aufsteigende

Vorhaltsnoten bis in das schmerzlich Sehnsüchtige gesteigert wird, scheint der Drang zur Erschöpfung harmonischer Möglichkeiten bis zum dramatischen Pathos zu führen. In der That trat Mozart erst von dem Gebiete der, von ihm bereits zu ungeahnter Ausdrucksfähigkeit erweiterten dramatischen Musik aus, in die Symphonie ein; denn eben nur jene wenigen symphonischen Werke, deren eigenthümlicher Werth sie bis auf unsere Tage lebensvoll erhalten hat, verdanken sich erst der Periode seines Schaffens, in welcher er sein wahres Genie bereits als Opern-Komponist entfaltet hatte. Dem Komponisten des „Figaro" und „Don Juan" bot das Gerüste des Symphoniesatzes nur Beengung der gestaltungsfrohen Beweglichkeit an, welcher die leidenschaftlich wechselnden Situationen jener dramatischen Entwürfe einen so willigen Spielraum gewährt hatten. Betrachten wir seine Kunst als Symphoniker näher, so gewahren wir, daß er hier fast nur durch die Schönheit seiner Themen, in deren Verwendung und Neugestaltung aber nur als geübter Kontrapunktist sich auszeichnet; für die Belebung der Bindemitglieder fehlte ihm hier die gewohnte dramatische Anregung. Nun hatte sich aber seine dramatisch-musikalische Kunst immer nur erst an der sogenannten opera buffa, im melodischen Lustspiele, ausgebildet; die eigentliche „Tragödie" war ihm noch fremd geblieben, und nur in einzelnen erhabenen Zügen hatte sie ihm, als Donna Anna und steinerner Gast, ihr begeisterndes Antlitz zugewendet. Suchte er diesem in der Symphonie zu begegnen? Wer kann über Anlagen und mögliche Entwickelungen eines Genies Auskunft geben, das sein, selbst so kurzes, Erdenleben nur wie unter dem Messer des Vivisektors zubrachte?

Nun hat sich aber auch die tragische Muse wirklich der Oper bemächtigt. Mozart kannte sie nur noch unter der Maske der Metastasio'schen „Opera seria": steif und trocken, — „Clemenza di Tito". Ihr wahres Antlitz scheint sie uns erst allmählich enthüllt zu haben: Beethoven ersah es noch nicht, und blieb „für seine Weise". Ich glaube erklären zu dürfen, daß mit dem vollen Ernste in der Erfassung der Tragödie und der Verwirklichung des Drama's durchaus neue Nothwendigkeiten für die Musik hervorgetreten sind, über deren Anforderungen, gegenüber den dem Symphonisten für die Aufrechterhaltung

der Reinheit seines Kunststyles gestellten, wir uns genaue Rechenschaft zu geben haben.

Bieten sich dem bloßen Instrumental-Komponisten keine anderen musikalischen Formen, als solche, in welchen er mehr oder weniger zur Ergetzung, oder auch zur Ermuthigung bei festlichen Tänzen und Märschen ursprünglich „aufzuspielen" hatte, und gestaltete sich hieraus der Grundcharakter des, aus solchen Tänzen und Märschen zuerst zusammengestellten symphonischen Kunstwerkes, welchen das dramatische Pathos nur mit Fragen ohne die Möglichkeit von Antworten verwirren mußte, so nährten doch gerade lebhaft begabte Instrumental-Komponisten den unabweisbaren Trieb, die Grenzen des musikalischen Ausdruckes und seiner Gestaltungen dadurch zu erweitern, daß sie überschriftlich bezeichnete dramatische Vorgänge durch bloße Verwendung musikalischer Ausdrucksmittel der Einbildungskraft vorzuführen suchten. Die Gründe, aus denen auf diesem Wege zu einem reinen Kunststyle nie zu gelangen war, sind im Verlaufe der mannigfaltigen Versuche auf demselben wohl eingesehen worden; noch nicht aber dünkt uns das an sich Vortreffliche, was hierbei von ausgezeichnet begabten Musikern geschaffen wurde, genügend beachtet zu sein. Die Ausschweifungen, zu denen der genialische Dämon eines Berlioz hintrieb, wurden durch den ungleich kunstsinnigeren Genius Liszt's in edler Weise zu dem Ausdrucke unsäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge gebändigt, und es konnte den Jüngern ihrer Kunst erscheinen, als ob ihnen eine neue Kompositions-Gattung zu unmittelbarer Verfügung gestellt wäre. Jedenfalls war es erstaunlich, die bloße Instrumental-Musik unter der Anleitung eines dramatischen Vorgangs-Bildes unbegrenzte Fähigkeiten sich aneignen zu sehen. Bisher hatte nur die Ouvertüre zu einer Oper oder einem Theaterstücke Veranlassung zur Verwendung rein musikalischer Ausdrucksmittel in einer vom Symphoniesatze sich abzweigenden Form dargeboten. Noch Beethoven verfuhr hierbei sehr vorsichtig: während er sich bestimmt fand, einen wirklichen Theater-Effekt in der Mitte seiner Leonoren-Ouvertüre zu verwenden, wiederholte er, mit dem gebräuchlichen Wechsel der Tonarten, den ersten Theil des Tonstückes, ganz wie in einem Symphoniesatze, unbekümmert

darum, daß der dramatisch anregende Verlauf des, der thematischen Ausarbeitung bestimmten, Mittelsatzes uns bereits zur Erwartung des Abschlusses geführt hat; für den empfänglichen Zuhörer ein offenbarer Nachtheil. Weit konziser und im dramatischen Sinne richtiger verfuhr dagegen bereits Weber in seiner Freischütz-Ouvertüre, in welcher der sogenannte Mittelsatz durch die drastische Steigerung des thematischen Konfliktes mit gedrängter Kürze sofort zur Konklusion führt. Finden wir nun auch in den, nach poetischen Programmen ausgeführten, größeren Werken der oben genannten neueren Tondichter die, aus natürlichen Gründen unvertilgbaren, Spuren der eigentlichen Symphoniesatz-Konstruktion, so ist doch hier bereits in der Erfindung der Themen, ihrem Ausdrucke, sowie der Gegenüberstellung und Umbildung derselben, ein leidenschaftlicher und exzentrischer Charakter gegeben, wie ihn die reine symphonische Instrumentalmusik gänzlich fern von sich zu halten berufen schien, wogegen der Programmatiker sich einzig getrieben fühlte, gerade in dieser exzentrischen Charakteristik sich sehr präzis vernehmen zu lassen, da ihm immer eine dichterische Gestalt oder Gestaltung vorschwebte, die er nicht deutlich genug gleichsam vor das Auge stellen zu können glaubte. Führte diese Nöthigung endlich bis zu vollständigen Melodram-Musiken, mit hinzuzudenkender pantomimischer Aktion, somit folgerichtig auch zu instrumentalen Recitativen, so konnte, während das Entsetzen über Alles auflösende Formlosigkeit die kritische Welt erfüllte, wohl nichts Anderes mehr übrig bleiben, als die neue Form des musikalischen Drama's selbst aus solchen Geburtswehen zu Tage zu fördern. —

Diese ist nun mit der älteren Opern-Form ebensowenig mehr zu vergleichen, als die zu ihr überleitende neuere Instrumental-Musik mit der unseren Tonsetzern unmöglich gewordenen klassischen Symphonie. Versparen wir uns für jetzt noch die nähere Beleuchtung jenes sogenannten „Musikdrama's“, und werfen wir für das Erste noch einen Blick auf die von dem bezeichneten Gebärungsprozesse unberührt gebliebene „klassische“ Instrumental-Komposition unserer neuesten Zeit, so finden wir, daß dieses „klassisch Geblieben“ ein eitles Vorgeben ist, und an der Seite unserer großen klassischen Meister uns ein sehr unerquickliches Mischgewächs von Gernwollen und Nichtkönnen aufgepflanzt hat.

Die programmatische Instrumental-Musik, welche von „uns" mit schüchternem Blicke und scheelem Auge angesehen wurde, brachte so viel Neues in der Harmonisation und theatralische, landschaftliche, ja historienmalerische Effekte, und führte dieß Alles vermöge einer ungemein virtuosen Instrumentations-Kunst mit so ergreifender Prägnanz aus, daß, um in dem früheren klassischen Symphonie-Styl fortzufahren, es leider an dem rechten Beethoven fehlte, der sich etwa schon zu helfen gewußt hätte. Wir schwiegen. Als wir endlich wieder den Mund symphonisch uns aufzumachen getrauten, um zu zeigen, was wir denn doch auch noch zu Stande zu bringen vermöchten, verfielen wir, sobald wir merkten, daß wir gar zu langweilig und schwülstig wurden, auf gar nichts Anderes, als uns mit ausgefallenen Federn der programmistischen Sturmvögel auszuputzen. Es ging und geht in unseren Symphonien und dergleichen jetzt weltschmerzlich und katastrophös her; wir sind düster und grimmig, dann wieder muthig und kühn; wir sehnen uns nach der Verwirklichung von Jugendträumen; dämonische Hindernisse belästigen uns; wir brüten, rasen wohl auch: da wird endlich dem Weltschmerz der Zahn ausgerissen; nun lachen wir und zeigen humoristisch die gewonnene Weltzahnlücke, tüchtig, derb, bieder, ungarisch oder schottisch, — leider für Andere langweilig. Ernstlich betrachtet: wir können nicht glauben, daß der Instrumentalmusik durch die Schöpfungen ihrer neuesten Meister eine gedeihliche Zukunft gewonnen worden ist; vor Allem aber dürfte es für uns schädlich werden, wenn wir diese Werke gedankenlos der Hinterlassenschaft Beethoven's anreihen, da wir im Gegentheile dazu angeleitet werden sollten, das gänzlich Un-Beethovenische in ihnen uns zu vergegenwärtigen, was allerdings im Betreff der Unähnlichkeit mit dem Beethovenischen Geiste, trotz der auch hier uns begegnenden Beethoven'schen Themen, nicht allzuschwer fallen dürfte, in Betreff der Form aber namentlich für die Zöglinge unserer Konservatorien nicht leicht sein kann, da diesen unter der Rubrik „ästhetischer Formen" nichts wie verschiedene Namen von Komponisten zum Auswendiglernen gegeben werden, womit sie für ihr Urtheil sich ohne weiteren Vergleich dann werden helfen müssen.

Die hier gemeinten Symphonien-Kompositionen unserer neuesten — sagen wir: romantisch-klassischen — Schule, unter-

scheidet sich von den Wildlingen der sogenannten Programm-Musik, außer dadurch, daß sie uns selbst programmbedürftig erscheinen, besonders auch durch die gewisse zähe Melodik, welche ihnen aus der von ihren Schöpfern bisher still gepflegten, sogenannten „Kammermusik“ zugeführt wird. In die „Kammer“ hatte man sich nämlich zurückgezogen; leider aber nicht in das traute Stübchen, in welchem Beethoven athemlos lauschenden wenigen Freunden alles das Unsägliche mittheilte, was er hier nur verstanden wissen durfte, nicht aber dort in der weiten Saalhalle, wo er in großen plastischen Zügen zum Volke, zur ganzen Menschheit sprechen zu müssen glaubte: in dieser weihevollen „Kammer“ war es bald still geworden; denn die sogenannten „letzten“ Quartette und Sonaten des Meisters mußte man so hören, wie man sie spielte, nämlich schlecht und am Besten — gar nicht, bis denn hierfür von gewissen verpönten Exzedenten Rath geschafft wurde und man erfuhr, was jene Kammer-Musik eigentlich sage. Jene aber hatten ihre Kammer bereits in den Konzertsaal verlegt: was vorher zu Quintetten und dergleichen hergerichtet gewesen war, wurde nun als Symphonie servirt: kleinliches Melodien-Häcksel, mit Heu gemischtem vorgetrunkenem Thee zu vergleichen, von dem niemand weiß was er schlürft, aber unter der Firma „Ächt“ endlich für den vermeintlichen Genuß von Weltschmerz zubereitet. — Im Ganzen war aber die neuere Richtung auf das Exzentrische, nur durch programmatische Unterlegung zu Erklärende, vorherrschend geblieben. Feinsinnig hatte Mendelssohn sich hierbei durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte Manches mit, dem Andere nicht so leicht beikamen. Neuerdings werden dagegen die Genrebilder unserer lokalen Gemäldeausstellungen glattweg in Musik gesetzt, um mit Hilfe solcher Unterlagen absonderliche Instrumental-Effekte, die jetzt so leicht herzustellen sind, und jederzeit überraschende Harmonisationen, durch welche entwendete Melodien unkenntlich gemacht werden sollen, der Welt als plastische Musik vorspielen zu lassen.

Halten wir nun als Ergebniß der soeben angestellten übersichtlichen Betrachtungen dieses Eine fest: — die reine Instrumental-Musik genügte sich nicht mehr in der gesetzmäßigen Form

des klassischen Symphoniesatzes, und suchte ihr namentlich durch dichterische Vorstellungen leicht anzuregendes Vermögen in jeder Hinsicht auszudehnen; was hiergegen reagirte, vermochte jene klassische Form nicht mehr lebensvoll zu erfüllen, und sah sich genöthigt, das ihr durchaus Fremde selbst in sie aufzunehmen und dadurch sie zu entstellen. Führte jene erstere Richtung zum Gewinn neuer Fähigkeiten, und deckte die gegen sie reagirende nur Unfähigkeiten auf, so zeigte es sich, daß grenzenlose Verirrungen, welche den Geist der Musik ernstlich zu schädigen drohten, von dem weiteren Verfolge der Ausbeutung jener Fähigkeiten nur dadurch fern gehalten werden konnten, daß diese Richtung selbst offen und unverhohlen sich dem Drama zuwandte. Hier war das dort Unausgesprochene deutlich und bestimmt auszusprechen, und dadurch zugleich die „Oper“ aus dem Banne ihrer unnatürlichen Herkunft zu erlösen. Und hier, im so zu nennenden „musikalischen“ Drama ist es nun, wo wir mit Besonnenheit klar und sicher über die Anwendung neugewonnener Fähigkeiten der Musik zur Ausbildung edler, unerschöpflich reicher Kunstformen uns Rechenschaft geben können.

Die ästhetische Wissenschaft hat zu jeder Zeit die Einheit als ein Haupterforderniß eines Kunstwerkes festgestellt. Auch diese abstrakte Einheit läßt sich dialektisch schwer definiren, und ihr falsches Verständniß führte schon zu großen Verirrungen. Am Deutlichsten tritt sie uns dagegen aus dem vollendeten Kunstwerke selbst entgegen, weil sie es ist, die uns zu steter Theilnahme an demselben bestimmt und jederzeit seinen Gesammteindruck uns gegenwärtig erhält. Unstreitig wird dieser Erfolg am Vollkommensten durch das lebendig aufgeführte Drama erreicht, weßhalb wir nicht anstehen, dieses als das vollendetste Kunstwerk gelten zu lassen. Am Entferntesten stand diesem Kunstwerke die „Oper“, und dieß vielleicht gerade aus dem Grunde, weil sie das Drama vorgab, dieses aber der musikalischen Arienform zu Liebe in lauter unter sich unzusammenhängende Bruchstücke auflöste: es giebt in der Oper Musikstücke von kürzester Dauer, welche den Bau des Symphoniesatzes durch Vor- und Nach-Thema, Zurückkehr, Wiederholung und sogenannte „Coda“ in flüchtigster Zusammenstellung ausführen, so abgeschlossen, dann aber in gänzlicher Beziehungslosigkeit zu allen übrigen, ebenso konstruirten Musikstücken bleiben. Diesen

Bau fanden wir dagegen im Symphoniesatze zu so reicher Vollendung ausgebildet und erweitert, daß wir den Meister dieses Satzes von der kleinlich beengenden Form der Opernpièce unmuthig sich abwenden sahen. In diesem Symphoniesatze erkennen wir die gleiche Einheit, welche im vollendeten Drama so bestimmend auf uns wirkt, so wie dann den Verfall dieser Kunstform, sobald fremdartige Elemente, welche nicht in jene Einheit aufzunehmen waren, herangezogen wurden. Das ihr fremdartigste Element war das dramatische, welches zu seiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als sie auf der Basis des Symphoniesatzes, nämlich der Tanzmusik, naturgemäß sich darbieten können. Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dieß erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit giebt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren. —

Über die neue Form des musikalischen Tonsatzes in seiner Anwendung auf das Drama glaube ich in früheren Schriften und Aufsätzen mich ausführlich genug kund gegeben zu haben, jedoch ausführlich nur in dem Sinne, daß ich anderen mit hinreichender Deutlichkeit den Weg gezeigt zu haben vermeinte, auf welchem zu einer gerechten und zugleich nützlichen Beurtheilung der durch meine eigenen künstlerischen Arbeiten dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen zu gelangen wäre. Dieser Weg ist, meines Wissens, noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten „Leitmotive“ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwerthung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm. Hiergegen hatte ich zu erleben,

daß in unseren Musikschulen der Abscheu vor der Verworrenheit meines musikalischen Satzes gelehrt wurde, während andererseits dem Erfolge meiner Werke bei öffentlichen Aufführungen, so wie der oberflächlichen Privatlektüre meiner Partituren es zu verdanken ist, daß jüngere Komponisten in unverständiger Weise es mir nachzumachen sich angelegen sein lassen. Da der Staat und die Gemeinde nur Un-Lehrer meiner Kunst bezahlt, wie (um in der vermeintlich von mir beeinflußten Nähe zu bleiben) z. B. in München den Professor Rheinberger, statt, wie dieß vielleicht in England und Amerika einmal geschehen dürfte, etwa einen Lehrstuhl für sie zu errichten, so möchte ich mit dieser vorliegenden kleineren Arbeit fast nur dazu beigetragen haben, die zuletzt bezeichneten jüngeren Komponisten über das, was sie aus meinen Werken lernen und nachahmen könnten, einiger Maaßen zurecht zu weisen.

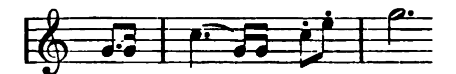
Wer bis dahin durch Anhörungen unserer neuesten, romantisch-klassischen Instrumental-Musik ausgebildet ist, dem möchte ich nun, sobald er es mit der dramatischen Musik versuchen will, vor Allem rathen, nicht auf harmonische und instrumentale Effekte auszugehen, sondern zu jeder Wirkung dieser Art erst eine hinreichende Ursache abzuwarten, da die Effekte sonst nicht wirken. Berlioz konnte nicht tiefer gekränkt werden, als wenn man ihm Auswüchse jener Art auf Notenpapier gebracht, vorlegte und vermeinte, dieß müsse ihm, dem Komponisten von Hexensabathen und dgl., besonders gefallen. Liszt fertigte ähnliche stupide Zumuthungen mit dem Bemerken ab, daß Cigarrenasche und Sägespähne mit Scheidewasser angefeuchtet nicht gut als Gericht zu serviren wären. Ich habe noch keinen jüngeren Komponisten kennen gelernt, der nicht vor allen Dingen von mir Sanktion von „Kühnheiten“ zu erlangen gedachte. Hiergegen mußte es mir nun recht auffällig werden, daß die vorsichtige Anlage im Betreff der Modulation und Instrumentation, deren ich mich bei meinen Arbeiten mit zunehmender Aufmerksamkeit befleißigte, gar keine Beachtung gefunden hat. Es war mir z. B. in der Instrumental-Einleitung zu dem „Rheingold“ sogar unmöglich, den Grundton zu verlassen, eben weil ich keinen Grund dazu hatte ihn zu verändern; ein großer Theil der nicht unbewegten darauf folgenden Scene der Rheintöchter mit Alberich durfte durch Herbeiziehung nur der

allernächst verwandten Tonarten ausgeführt werden, da das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivesten Naivetät sich ausspricht. Dagegen leugne ich nicht, daß ich dem ersten Auftritte der Donna Anna, in höchster Leidenschaft den frevelhaften Verführer Don Juan festhaltend, allerdings bereits ein stärkeres Kolorit gegeben haben würde, als Mozart nach der Konvention des Opernstyles und seiner, erst durch ihn bereicherten Ausdrucksmittel, es hier für angemessen hielt. Dort genügte jene besonnene Einfachheit, die ich ebenso wenig aufzugeben hatte, als die „Walküre“ mit einem Sturme, der „Siegfried“ mit einem Tonstück einzuleiten war, welches mit Erinnerung an die in den vorangehenden Dramen plastisch gewonnenen Motive, uns in die stumme Tiefe der Hortschmiede Nibelheim's führt: hier lagen Elemente vor, aus denen das Drama sich erst zu beleben hatte. Ein Anderes erforderte die Einleitung zu der Nornen-Scene der „Götterdämmerung“: hier verschlingen sich die Schicksale der Urwelt selbst bis zu dem Seilgewebe, das wir bei der Eröffnung der Bühne von den düsteren Schwestern geschwungen sehen müssen, um seine Bedeutung zu verstehen: weßhalb dieses Vorspiel nur kurz und spannend vorbereitend sein durfte, wobei jedoch die Verwendung bereits aus den vorderen Theilen des Werkes verständlich gewordener Motive eine reichere harmonische und thematische Behandlung ermöglichte. Es ist aber wichtig, wie man anfängt. Hätte ich eine Motiv-Bildung, wie diejenige, welche im zweiten Aufzuge der „Walküre“ zu Wotan's Übergabe der Weltherrschaft an den Besitzer des Nibelungenhortes sich vernehmen läßt:

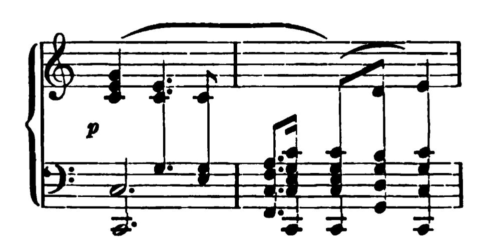


etwa in einer Ouvertüre vorgebracht, so würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Styles, etwas geradeswegeses Un-

sinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Drama's das einfache Naturmotiv



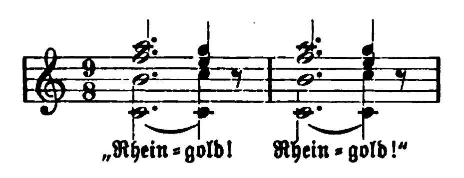
zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenroth erdämmernden Götterburg „Walhall" das nicht minder einfache Motiv



vernommen worden waren und jedes dieser Motive in eng verwachsener Theilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, daß diese Ton-Erscheinung mehr als Wotan's Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. Wiederum bin ich hierbei mir aber auch bewußt, daß ich stets bemüht war, das an sich Grelle solcher musikalischen Kombinationen nie als solches, etwa als besondere Kühnheit, auffällig wirken zu lassen, sondern sowohl vorschriftlich als durch mögliche mündliche Anleitung hierzu, sei es durch geeignete Zurückhaltung des Zeitmaaßes, oder durch vorbereitende dynamische Ausgleichungen, das Fremdartige der Maaßen zu verdecken suchte, daß es wie mit naturgemäßer Folgerichtigkeit auch als künstlerisches Moment unserer willigen Empfindung sich bemächtigte; wogegen mich begreiflicher Weise nichts mehr empört und demgemäß von fremden Aufführungen meiner Musik fern hält, als die vorherrschende Gefühllosigkeit unserer meisten Dirigenten gegen die Anforderungen des Vortrages namentlich solcher, mit großer Achtsamkeit

zu behandelnder Kombinationen, welche, im falschen hastigen Zeitmaaße, ohne die unerläßliche dynamische Vermittelung zu Gehör gebracht, meistens unverständlich, unseren „Professoren“ sogar gräulich erklingen müssen.

Diesem ausführlicher behandelten Beispiele, welches ähnlich, nur noch in weit ausgebreiteteren Beziehungen, auf alle meine Dramen Anwendung findet und das Charakteristische der dramatischen, im Gegensatze zu der symphonistischen Motiven-Ausbildung und Verwendung darbietet, lasse ich noch ein zweites verwandtes folgen, indem ich auf die Wandelungen des Motives der Rheintöchter, mit welchem diese in kindlicher Freude das glänzende Gold umjauchzen:



aufmerksam mache. Es dürfte dieses in mannigfaltig wechselndem Zusammenhange mit fast jedem andern Motive der weithin sich erstreckenden Bewegung des Drama's wieder auftauchende, ungemein einfache Thema durch alle die Veränderungen hin zu verfolgen sein, die es durch den verschiedenartigen Charakter seiner Wiederaufrufung erhält, um zu ersehen, welche Art von Variationen das Drama zu bilden im Stande ist, und wie vollständig der Charakter dieser Variationen sich von dem jener figurativen, rhythmischen und harmonischen Veränderungen eines Themas unterscheidet, welche in unmittelbarer Aufeinanderfolge von unseren Meistern zu wechselvollen Bildern von oft berauschender kaleidoskopischer Wirkung aufgereihet wurden. Diese Wirkung war sofort durch Störung der klassischen Form des Variationen-Satzes aufgehoben, sobald fremde, vom Thema abliegende Motive hineinverflochten wurden, womit etwas dem dramatischen Entwickelungsgange Ähnliches der Gestaltung des Satzes sich bemächtigte und die Reinheit, sagen wir: Ansichverständlichkeit des Tonstückes trübte. Nicht aber das bloße kontrapunktische Spiel, noch die phantasiereichste Figurations- oder erfinderischeste Harmonisations-Kunst konnte, ja durfte, ein Thema,

indem es grade immer wieder erkenntlich bleibt, so charakteristisch umbilden und mit so durchaus mannigfaltigem, gänzlich verändertem Ausdrucke vorführen, als wie es der wahren dramatischen Kunst ganz natürlich ist. Und hierüber dürfte eben eine genauere Beachtung der Wiedererscheinungen jenes angezogenen einfachen Motives der „Rheintöchter" einen recht einsichtlichen Aufschluß geben, sobald es durch alle Wechsel der Leidenschaften, in welchen sich das ganze viertheilige Drama bewegt, bis zu Hagen's Wachtgesang im ersten Akte der „Götterdämmerung" hin verfolgt wird, woselbst es sich dann in einer Gestalt zeigt, die es allerdings als Thema eines Symphoniesatzes — mir wenigstens — ganz undenklich erscheinen läßt, trotzdem es auch hier nur durch die Gesetze der Harmonie und Thematik besteht, jedoch eben nur wiederum durch die Anwendung dieser Gesetze auf das Drama. Das durch diese Anwendung hier Ermöglichte wiederum auf die Symphonie anwenden zu wollen, müßte demnach aber zum vollen Verderb derselben führen; denn hier würde sich als ein gesuchter Effekt ausnehmen, was dort eine wohlmotivirte Wirkung ist.

Es kann nicht meine Absicht sein, das, was ich in früheren Schriften über die Anwendung der Musik auf das Drama ausführlich gesagt habe, hier nochmals, wenn auch unter einem neuen Gesichtspunkte betrachtet, zu wiederholen; vielmehr lag es mir hauptsächlich nur daran, den Unterschied zwischen zwei Anwendungsarten der Musik zu zeigen, aus deren Vermengung sowohl die Entstellung der einen Kunstart, als das falsche Urtheil über die andere hervorgeht. Und dieß dünkte mich wichtig, um überhaupt zu einer, den großen Vorgängen auf dem Entwickelungsgebiete der Musik — der einzig noch wahrhaft lebenden und produktiven Kunst unserer Zeit — entsprechenden ästhetischen Ansicht zu gelangen; wogegen gerade in diesem Betreff noch die größeste Konfusion herrscht. Denn von den Gesetzen der Bildung des Symphonien-, Sonaten-, oder auch Arien-Satzes ausgehend, gelangten wir bisher, sobald wir uns zum Drama wendeten, nicht über den Opernstyl hinaus, welcher den großen Symphonisten in der Entfaltung seiner Fähigkeiten beengte; erstaunen wir dann wieder über die Unbegrenztheit dieser Fähigkeiten, sobald sie in richtiger Verwendung auf das

Drama entfaltet werden, so verwirren wir jene Gesetze, wenn wir die Ausbeute der musikalischen Neuerungen auf dem dramatischen Gebiete auf die Symphonie u. s. w. übertragen wollen. Da, wie gesagt, hier es aber zu weit führen würde, diese Neuerungen in ihrem verzweigten Zusammenhange darzustellen, diese Arbeit auch füglich wohl einem Andern als mir zukommen dürfte, verweile ich schließlich nur noch bei dem Nachweise des charakteristischen Unterschiedes, nicht nur der Umbildung und Verwendung der Motive, — wie sie das Drama fordert, die Symphonie dagegen sie nicht gestatten kann —, sondern der ersten Bildung des Motives selbst.

Im richtigen Sinne undenklich ist uns ein harmonisch sehr auffallend modulirtes Grundmotiv eines Symphoniesatzes, namentlich wenn es sogleich bei seinem ersten Auftreten sich in solcher verwirrenden Ausstattung kundgäbe. Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des „Lohengrin" als Schlußphrase eines ersten Arioso's der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zutheilt, würde sich etwa im Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, daß meines Wissens noch nie Klagen über das Gegentheil aufgekommen sind. Dieß hat aber seinen Grund im scenischen Vorgange. Elsa ist in sanfter Trauer, schüchtern gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges



sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts Anderes als ein mit süßem Vertrauen erfüllendes Traumgebild:

„mit züchtigem Gebahren gab Tröstung er mir ein"; — dieß hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt; nun schließt sie, kühn aus dem Traume zur Zuversicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitend, die weitere Meldung an: „des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein." Und hiermit kehrt die musikalische Phrase nach weiter Entrückung, in den Ausgangs-Grundton zurück.



Ein jüngerer Freund wunderte sich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges übersandt hatte, höchlich über den Anblick dieser, in so wenigen Takten so stark modulirenden Phrase, noch mehr dann aber darüber, daß, als er der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszt's musikalische Direktion vermittelt hatte, der aus dem hastig überblickten Augen-Gespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelirt hatte.

Es scheint, daß schon jetzt einen sehr großen Theil des Publikums Manches, ja fast Alles in meinen dramatischen Musiken durchaus natürlich dünkt und demnach gefällt, worüber unsere „Professoren“ noch Zeter schreien. Würden diese mich auf einen ihrer heiligen Lehrstühle setzen, so dürften sie dagegen vielleicht in noch größere Verwunderung gerathen, wenn sie wahrnähmen, welche Vorsicht und Mäßigung in der Anwendung, namentlich auch harmonischer Effektmittel, ich ihren Schülern anempfehlen würde, da ich diesen als erste Regel aufzustellen hätte, nie eine Tonart zu verlassen, so lange als, was sie zu sagen haben, in dieser noch zu sagen ist. Würde diese Regel dann befolgt, so bekämen wir vielleicht wieder einmal Symphonien und dgl. zu hören, über welche sich wiederum auch etwas sagen ließe, während über unsere neuesten Symphonien sich eben gar nichts sagen läßt.

Weßhalb ich hiermit auch schweige, bis ich etwan einmal an ein Konservatorium berufen werde, — nur nicht als „Professor“.

Offenes Schreiben

an

Herrn Ernst von Weber,

Verfasser der Schrift:

„Die Folterkammern der Wissenschaft“.

Lieber, hochgeehrter Herr!

Sie trauen mir zu, auch durch mein Wort der neuerdings durch Sie so energisch angeregten Unternehmung gegen die Vivisektion behilflich werden zu können, und ziehen hierbei wohl die vielleicht nicht allzugeringe Anzahl von Freunden in Betracht, welche das Gefallen an meiner Kunst mir zuführte. Lasse ich mich durch Ihr kräftiges Beispiel zu einem Versuche, Ihrem Wunsche zu entsprechen, unbedingt hinreißen, so dürfte weniger mein Vertrauen in meine Kraft mich bestimmen, Ihnen nachzueifern, als vielmehr ein dunkles Gefühl von der Nothwendigkeit mich antreiben, auch auf diesem, dem ästhetischen Interesse scheinbar abliegenden Gebiete den Charakter der künstlerischen Einwirkung zu erforschen, welche von vielen Seiten her bis jetzt mir zugesprochen worden ist.

Da wir in dem vorliegenden Falle zunächst wiederum demselben Gespenste der „Wissenschaft“ begegnen, welches in unserer entgeisteten Zeit vom Sezirtische bis zur Schießgewehr-Fabrik sich zum Dämon des einzig für staatsfreundlich geltenden

Nützlichkeits-Kultus aufgeschwungen hat, muß ich es für meine Einmischung in die heutige Frage von großem Vortheil erachten, daß bereits so bedeutende und vollberechtigte Stimmen Ihnen zur Seite sich vernehmen ließen und dem gesunden Menschenverstande die Behauptungen unserer Gegner als irrig, wenn nicht trügerisch offen legten. Andererseits ist allerdings von dem bloßen „Gefühle“ in unserer Angelegenheit ein so großer Äußerungs-Antheil in Anspruch genommen worden, daß wir dadurch den Spöttern und Witzlingen, welche ja fast einzig unsere öffentliche Unterhaltung besorgen, günstige Veranlassung boten, die Interessen der „Wissenschaft“ wahrzunehmen. Dennoch ist, meiner Einsicht gemäß, die ernstlichste Angelegenheit der Menschheit hier in der Weise zur Frage erhoben, daß die tiefsten Erkenntnisse nur auf dem Wege der genauesten Erforschung jenes verspotteten „Gefühles“ zu gewinnen sein dürften. Gern versuche ich es, mit meinen schwachen Kräften diesen Weg zu beschreiten. —

Was mich bis jetzt vom Beitritte zu einem der bestehenden Thierschutz-Vereine abhielt, war, daß ich alle Aufforderungen und Belehrungen, welche ich von denselben ausgehen sah, fast einzig auf das Nützlichkeits-Prinzip begründet erkannte. Wohl mag es den Menschenfreunden, welche sich bisher den Schutz der Thiere angelegen sein lassen, vor allen Dingen darauf ankommen müssen, dem Volke, um von ihm eine schonende Behandlung der Thiere zu erreichen, den Nutzen hiervon nachzuweisen, weil der Erfolg unserer heutigen Zivilisation uns nicht ermächtigt, andere Triebfedern als die Aufsuchung des Nutzens für die Handlungen der staatsbürgerlichen Menschheit in Anspruch zu nehmen. Wie weit wir hierbei von dem einzig veredelnden Beweggrunde einer freundlichen Behandlung der Thiere entfernt blieben, und wie wenig auf dem eingeschlagenen Wege wirklich erreicht werden konnte, zeigt sich in diesen Tagen recht augenfällig, da die Vertreter der bisher festgehaltenen Tendenz der Thierschutz-Vereine gegen die allerunmenschlichste Thierquälerei, wie sie in unseren staatlich autorisirten Vivisektions-Sälen ausgeübt wird, kein giltiges Argument hervorzubringen wissen, sobald die Nützlichkeit derselben zu ihrer Vertheidigung zur Geltung gebracht wird. Fast sind wir darauf beschränkt, nur diese Nützlichkeit in Frage zu stellen, und würde diese bis zur abso-

luten Zweifellosigkeit erwiesen, so wäre es gerade der Thierschutz-Verein, welcher durch seine bisher befolgte Tendenz der menschenunwürdigsten Grausamkeit gegen seine Schützlinge Vorschub geleistet hätte. Hiernach könnte zur Aufrechterhaltung unserer thierfreundlichen Absichten nur ein staatlich anerkannter Nachweis der Unnützlichkeit jener wissenschaftlichen Thierfolter verhelfen: wir wollen hoffen, daß es hierzu kommt. Selbst aber, wenn unsere Bemühungen nach dieser Seite hin den vollständigsten Erfolg haben, ist, sobald einzig auf Grund der Unnützlichkeit derselben die Thierfolter durchaus abgeschafft wird, nichts Dauerndes und Ächtes für die Menschheit gewonnen, und der Gedanke, der unsere Vereinigungen zum Schutze der Thiere hervorrief, bleibt entstellt und aus Feigheit unausgesprochen.

Wer zur Abwendung willkürlich verlängerter Leiden von einem Thiere eines anderen Antriebes bedarf, als den des reinen Mitleidens, der kann sich nie wahrhaft berechtigt gefühlt haben, der Thierquälerei von Seiten eines Nebenmenschen Einhalt zu thun. Jeder, der bei dem Anblicke der Qual eines Thieres sich empörte, wird hierzu einzig vom Mitleiden angetrieben, und wer sich zum Schutze der Thiere mit Anderen verbindet, wird hierzu nur vom Mitleiden bestimmt, und zwar von einem seiner Natur nach gegen alle Berechnungen der Nützlichkeit oder Unnützlichkeit durchaus gleichgiltigen und rücksichtslosen Mitleiden. Daß wir aber dieses einzig uns bestimmende Motiv des unabweisbaren Mitleidens nicht an die Spitze aller unserer Aufforderungen und Belehrungen für das Volk zu stellen uns getrauen, darin liegt der Fluch unserer Zivilisation, die Dokumentirung der Entgöttlichung unserer staatskirchlichen Religionen.

In unseren Zeiten bedurfte es der Belehrung durch einen, alles Unächte und Vorgebliche mit schroffester Schonungslosigkeit bekämpfenden Philosophen, um das in der tiefsten Natur des menschlichen Willens begründete Mitleid als die einzige wahre Grundlage aller Sittlichkeit nachzuweisen. Hierüber wurde gespottet, von dem Senate einer wissenschaftlichen Akademie sogar mit Entrüstung remonstrirt; denn die Tugend, wo sie nicht durch Offenbarung anbefohlen war, durfte nur als aus Vernunfts-Erwägung hervorgehend, begründet werden. Vernunftgemäß betrachtet wurde dagegen das Mitleid sogar als

ein potenzirter Egoismus erklärt: daß der Anblick eines fremden Leidens uns selber Schmerz verursache, sollte das Motiv der Aktion des Mitleids sein, nicht aber das fremde Leiden selbst, welches wir eben nur aus dem Grunde zu entfernen suchten, weil damit einzig die schmerzliche Wirkung auf uns selbst aufzuheben war. Wie sinnreich wir geworden waren, um uns im Schlamme der gemeinsten Selbstsucht gegen die Störung durch gemeinmenschliche Empfindungen zu behaupten! Andererseits wurde aber das Mitleid auch deßhalb verachtet, weil es am allerhäufigsten, selbst bei den gemeinsten Menschen als ein sehr niedriger Grad von Lebensäußerung angetroffen werde: hierbei befliß man sich, das Mitleid mit dem Bedauern zu verwechseln, welches in allen Fällen des bürgerlichen und häuslichen Misgeschickes bei den Umstehenden so leicht zum Ausspruch kommt und, bei der ungemessenen Häufigkeit solcher Fälle, seinen Ausdruck im Kopfschütteln der achselzuckend endlich sich Abwendenden findet, — bis etwa aus der Menge der Eine hervortritt, der vom wirklichen Mitleide zur thätigen Hilfe angetrieben wird. Wem es nicht anders eingepflanzt war, als im Mitleid es nur bis zu jenem feigen Bedauern zu bringen, mag sich billig mit einiger Befriedigung hiervon zu wahren suchen, und eine reich ausgebildete für den Wohlgeschmack hergerichtete Menschenverachtung wird ihm dabei behilflich sein. In der That wird es schwer fallen, einen Solchen für die Erlernung und Ausübung des Mitleids gerade auf seine Nebenmenschen zu verweisen; wie es denn überhaupt im Betracht unserer gesetzlich geregelten staatsbürgerlichen Gesellschaft mit der Erfüllung des Gebotes unseres Erlösers „liebe deinen Nächsten als dich selbst“ eine recht peinliche Bewandtniß hat. Unsere Nächsten sind gewöhnlich nicht sehr liebenswerth, und in den meisten Fällen werden wir durch die Klugheit angewiesen, den Beweis der Liebe des Nächsten erst abzuwarten, da wir seiner bloßen Liebeserklärung nicht viel zuzutrauen berechtigt sind. Genau betrachtet ist unser Staat und unsere Gesellschaft nach den Gesetzen der Mechanik so berechnet, daß es darin ohne Mitleid und Nächstenliebe ganz erträglich abgehen solle. Wir meinen, dem Apostel des Mitleids wird es große Mühseligkeiten bereiten, wenn er seine Lehre zunächst von Mensch zu Mensch in Anwendung gebracht wissen will, da ihm selbst unser heutiges,

unter dem Drucke der Noth und dem Drange nach Betäubung so sehr entartetes Familienleben keinen rechten Anhalt bieten dürfte. Wohl steht auch zu bezweifeln, daß seine Lehren bei der Armee-Verwaltung, welche doch mit Ausnahme der Börse, so ziemlich unser ganzes Staatsleben in Ordnung erhält, eine feuerige Aufnahme finden werde, da man gerade hier ihm beweisen dürfte, daß das Mitleiden ganz anders zu verstehen sei als er es im Sinne habe, nämlich en gros, summarisch, als Abkürzung der unnützen Leiden des Daseins durch immer sicherer treffende Geschosse.

Dagegen scheint nun die „Wissenschaft", durch Anwendung ihrer Ergebnisse auf berufsmäßige Ausübung, die Mühewaltung des Mitleides in der bürgerlichen Gesellschaft mit officieller Sanktion übernommen zu haben. Wir wollen hier die Erfolge der theologischen Wissenschaft, welche die Seelsorger unserer Gemeinden mit der Kenntniß göttlicher Unerforchlichkeiten ausstattet, unberührt lassen und für jetzt vertrauensvoll annehmen, die Ausübung des unvergleichlich schönen Berufes ihrer Zöglinge werde diese gegen Bemühungen, wie die unsrigen, nicht geringschätzig gestimmt haben. Leider muß allerdings dem streng kirchlichen Dogma, welches für sein Fundament noch immer nur auf das erste Buch Mosis angewiesen bleibt, eine harte Zumuthung gestellt werden, wenn das Mitleid Gottes auch für die zum Nutzen der Menschen erschaffenen Thiere in Anspruch genommen werden soll. Doch ist heut' zu Tage über manche Schwierigkeit hinweg zu kommen, und das gute Herz eines menschenfreundlichen Pfarrers hat bei der Seelsorge gewiß manche weitere Anregung gewonnen, welche seine dogmatische Vernunft für unser Anliegen günstig gestimmt haben könnte. So schwierig es aber immerhin bleiben dürfte, die Theologie rein nur für die Zwecke des Mitleides unmittelbar in Anspruch zu nehmen, um so hoffnungsvoller dürften wir sofort ausblicken, wenn wir uns nach der medizinischen Wissenschaft umsehen, welche ihre Schüler zu einem einzig auf Abhilfe menschlicher Leiden berechneten Beruf ausrüstet. Der Arzt darf uns wirklich als der bürgerliche Lebensheiland erscheinen, dessen Berufsausübung im Betreff ihrer unmittelbar wahrnehmbaren Wohlthätigkeit mit keiner anderen sich vergleichen läßt. Was ihm die Mittel an die Hand giebt, uns von schweren Leiden ge-

nesen zu machen, haben wir vertrauensvoll zu verehren, und es ist deßhalb die medizinische Wissenschaft von uns als die nützlichste und allerschätzenswertheste angesehen, deren Ausübung und Anforderungen hierfür wir jedes Opfer zu bringen bereit sind; denn aus ihr geht der eigentliche patentirte Ausüber des, sonst so selten unter uns anzutreffenden, persönlich thätigen Mitleides hervor.

Wenn Mephistopheles vor dem „verborgenen Gifte“ der Theologie warnt, so wollen wir diese Warnung für eben so boshaft ansehen, als seine verdächtige Anpreisung der Medizin, deren praktische Erfolge er, zum Troste der Ärzte, dem „Gefallen Gottes“ überlassen wissen will. Doch eben dieses hämische Behagen an der medizinischen Wissenschaft läßt uns befürchten, daß gerade in ihr nicht „verborgenes“, sondern ganz offen liegendes „Gift“ enthalten sein möge, welche uns der böse Schalk durch sein aufreizendes Lob nur zu verdecken suche. Allerdings ist es erstaunlich, daß diese als aller nützlichst erachtete „Wissenschaft“, je mehr sie sich der praktischen Erfahrung zu entziehen sucht, um sich durch immer positivere Erkenntnisse auf dem Wege der spekulativen Operation zur Unfehlbarkeit auszubilden, mit wachsender Genauigkeit erkennen läßt, daß sie eigentlich gar keine Wissenschaft sei. Es sind praktische Ärzte selbst, welche uns hierüber Aufschluß geben. Diese können von den dozirenden Operatoren der spekulativen Physiologie für eitel ausgegeben werden, indem sie etwa sich einbildeten, es käme bei Ausübung der Heilkunde mehr auf, nur den praktischen Ärzten offenstehende, Erfahrung an, sowie etwa auf den richtigen Blick des besonders begabten ärztlichen Individuums, und schließlich auf dessen tief angelegenen Eifer, dem ihm vertrauenden Kranken nach aller Möglichkeit zu helfen. Mahomet, als er alle Wunder der Schöpfung durchlaufen, erkennt schließlich als das Wunderbarste, daß die Menschen Mitleid mit einander hätten; wir setzen dieses, solange wir uns ihm anvertrauen, bei unserem Arzte unbedingt voraus, und glauben ihm daher eher als dem spekulirenden, auf abstrakte Ergebnisse für seinen Ruhm hin operirenden Physiologen im Sezirsaale. Allein auch dieses Vertrauen soll uns benommen werden, wenn wir, wie neuerdings, erfahren, daß eine Versammlung praktischer Ärzte von der Furcht vor der „Wissenschaft“ und der Angst für schein-

heilig oder abergläubisch gehalten zu werden, sich bestimmen ließen, die von den Kranken bei ihnen vorausgesetzten einzig Vertrauen gebenden Eigenschaften zu verläugnen und sich zu unterwürfigen Dienern der spekulativen Thierquälerei zu machen, indem sie erklären, ohne die fortgesetzten Sezirübungen der Herren Studenten an lebenden Thieren würde der praktische Arzt nächstens seinen Kranken nicht mehr helfen können.

Glücklicherweise sind die wenigen Belehrungen, welche wir über das Wahre und Richtige in dieser Angelegenheit bereits erhalten haben, so vollständig überzeugend, daß die Feigheit jener andern Herren uns nicht mehr zur Begeisterung für die menschenfreundlich von ihnen befürwortete Thierquälerei hinreißen kann, sondern im Gegentheile wir uns bestimmt fühlen werden, einem Arzte, der seine Belehrung von dort her gewinnt, als einen überhaupt mitleidsunfähigen Menschen, ja als einen Pfuscher in seinem Metier, unsere Gesundheit und unser Leben nicht mehr anzuvertrauen.

Da wir eben über die grauenhafte Stümperei jener, dem „großen Publikum“, namentlich auch unseren Ministern und Prinzen-Räthen zu ungemeiner Hochachtung und unverletzlicher Obhut empfohlenen „Wissenschaft“ so lehrreich aufgeklärt worden sind, wie dieß kürzlich durch die, zugleich in edelstem deutschen Style abgefaßten und schon hierdurch sich auszeichnenden, Schriften mehrer praktischer Ärzte geschehen ist, so dürfen wir nns wohl zu der hoffnungsvollen Annahme berechtigt halten, daß uns das Gespenst der „Nützlichkeit“ der Vivisektion in unseren ferneren Bemühungen nicht mehr beängstigen werde; wogegen es uns fortan einzig noch daran gelegen sein sollte, der Religion des Mitleidens, den Bekennern des Nützlichkeits-Dogmas zum Trotz, einen kräftigen Boden zu neuer Pflege bei uns gewinnen zu lassen. Leider mußten wir auf dem soeben beschrittenen Wege der Betrachtung menschlicher Dinge so weit gelangen, das Mitleiden aus der Gesetzgebung unserer Gesellschaft verwiesen zu sehen, da wir selbst unsere ärztlichen Institute, unter dem Vorgeben der Sorge für den Menschen, zu Lehranstalten der Mitleidslosigkeit, wie sie von den Thieren ab — um der „Wissenschaft“ willen — ganz natürlich auch gegen den vor ihrem Experimentiren etwa unbeschützten Menschen sich wenden wird, umgeschaffen fanden.

Sollte uns dagegen vielleicht gerade unsere Empörung gegen die willkürlich ihnen zugefügten, entsetzlichen Leiden der Thiere, indem wir von diesem unwiderstehlichen Gefühle vertrauensvoll uns leiten lassen, den Weg zeigen, auf dem wir in das einzig erlösende Reich des Mitleids gegen alles Lebende überhaupt, wie in ein verlorenes und nun mit Bewußtsein wieder gewonnenes Paradies, eintreten würden? —

Als es menschlicher Weisheit dereinst aufging, daß in dem Thiere das Gleiche athme was im Menschen, dünkte es bereits zu spät, den Fluch von uns abzuwenden, den wir, den reißenden Thieren selbst uns gleichstellend, durch den Genuß animalischer Nahrung auf uns geladen zu haben schienen: Krankheit und Elend aller Art, denen wir von bloß vegetabilischer Frucht sich nährende Menschen nicht ausgesetzt sahen. Auch die hierdurch gewonnene Einsicht führte zu dem Innewerden einer tiefen Verschuldung unseres weltlichen Daseins: sie bestimmte die ganz von ihr Durchdrungenen zur Abwendung von allem die Leidenschaften Aufreizenden durch freiwillige Armuth und vollständige Enthaltung von animalischer Nahrung. Diesen Weisen enthüllte sich das Geheimniß der Welt als eine ruhelose Bewegung der Zerissenheit, welche nur durch das Mitleid zur ruhenden Einheit geheilt werden könne. Das einzig ihn bestimmende Mitleid mit jedem athmenden Wesen erlöste den Weisen von dem rastlosen Wechsel aller leidenden Existenzen, die er selbst bis zu seiner letzten Befreiung leidend zu durchleben hatte. So ward der Mitleidslose um seines Leidens willen von ihm beklagt, am Innigsten aber das Thier, das er nur leiden sah, ohne es der Erlösung durch Mitleid fähig zu wissen. Dieser Weise mußte erkennen, daß seine höchste Beglückung das vernunftbegabte Wesen durch freiwilliges Leiden gewinnt, welches er daher mit erhabenem Eifer aufsucht und brünstig erfaßt, wogegen das Thier nur mit schrecklichster Angst und furchtbarem Widerstreben dem ihm so nutzlosen, absoluten Leiden entgegensieht. Noch bejammernswerther aber dünkte jenen Weisen der Mensch, der mit Bewußtsein ein Thier quälen und für seine Leiden theilnahmlos sein konnte, denn er wußte, daß dieser noch unendlich ferner von der Erlösung sei als selbst das Thier, welches im Vergleich zu ihm schuldlos wie ein Heiliger erscheinen durfte.

Rauheren Klimaten zugetriebene Völker, da sie für ihre Lebenserhaltung sich auf animalische Nahrung angewiesen sahen, haben bis in späte Zeiten das Bewußtsein davon bewahrt, daß das Thier nicht ihnen, sondern einer Gottheit angehöre; sie wußten mit der Erlegung oder Schlachtung eines Thieres sich eines Frevels schuldig, für welchen sie den Gott um Sühnung anzugehen hatten: sie opferten das Thier, und dankten ihm durch Darbringung der edelsten Theile der Beute. Was hier religiöse Empfindung war, lebte, nach dem Verderbniß der Religionen, noch in späteren Philosophen als menschenwürdige Überlegung fort; man lese Plutarch's schöne Abhandlung „über die Vernunft der Land- und Seethiere“, um sich, zartsinnig belehrt, zu den Ansichten unserer Gelehrten u. s. w. voll Beschämung zurückzuwenden.

Bis hierher, leider aber nicht weiter, können wir die Spuren eines religiös begründeten Mitleidens unserer menschlichen Vorfahren gegen die Thiere verfolgen, und es scheint, daß die fortschreitende Zivilisation den Menschen, indem sie ihn gegen „den Gott“ gleichgiltig machte, selbst zum reißenden Raubthiere umschuf; wie wir denn einen römischen Cäsaren wirklich in das Fell eines solchen gehüllt öffentlich mit den Aktionen eines reißenden Thieres sich produziren gesehen haben. Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode. Durch diesen Sühnungstod durfte sich Alles was athmet und lebt erlöst wissen, sobald er als Beispiel und Vorbild zur Nachahmung begriffen wurde. Es geschah dieß von allen den Märtyrern und Heiligen, die es unwiderstehlich zu freiwilligem Leiden hinriß, um im Quelle des Mitleidens bis zur Vernichtung jedes Weltenwahnes zu schwelgen. Legenden berichten uns, wie diesen Heiligen vertrauensvoll sich Thiere zugesellten, — vielleicht nicht nur um des Schutzes willen, dessen sie hier versichert waren, sondern auch durch einen tiefen Antrieb des als möglich entkeimenden Mitleids gedrängt: hier waren Wunden, endlich wohl auch die freundlich schützende Hand zu lecken. In diesen Sagen, wie von der Rehkuh der Genofeva und so vielen ähnlichen, liegt wohl ein Sinn, der über das alte Testament hinausreicht. —

Diese Sagen sind nun verschollen; das alte Testament hat heut' zu Tage gesiegt, und aus dem reißenden ist das „rechnende“ Raubthier geworden. Unser Glaube heißt: das Thier ist nützlich, namentlich wenn es, unserm Schutze vertrauend, sich uns ergiebt; machen wir daher mit ihm, was uns für den menschlichen Nutzen gut dünkt; wir haben ein Recht dazu, tausend treue Hunde tagelang zu martern, wenn wir hierdurch einem Menschen zu dem „kannibalischen“ Wohlsein von „fünfhundert Säuen“ verhelfen.

Das Entsetzen über die Ergebnisse dieser Maxime durfte allerdings erst seinen wahren Ausdruck erhalten, als wir von dem Unwesen der wissenschaftlichen Thierfolter genauer unterrichtet wurden, und nun endlich zu der Frage gedrängt sind, wie denn überhaupt, da wir in unseren kirchlichen Dogmen keinen wesentlichen Anhalt hierfür finden, unser Verhältniß zu den Thieren als ein sittliches und das Gewissen beruhigendes zu bestimmen sei. Die Weisheit der Brahmanen, ja aller gebildeten Heidenvölker, ist uns verloren gegangen: mit der Verkennung unseres Verhältnisses zu den Thieren sehen wir eine, im schlimmsten Sinne selbst verthierte, ja mehr als verthierte, eine verteufelte Welt vor uns. Es giebt nicht eine Wahrheit, die wir, selbst wenn wir sie zu erkennen fähig sind, aus Selbstsucht und Eigennutz uns zu verdecken nicht bereit sind: denn hierin eben besteht unsere Zivilisation. Doch scheint es dießmal, daß das zu stark gefüllte Maaß überlaufe, worin denn ein guter Erfolg des aktiven Pessimismus, im Sinne des „Gutes schaffenden“ Mephistopheles sich zeigen möchte. Abseits, aber fast gleichzeitig mit dem Aufblühen jener, im vorgeblichen Dienste einer unmöglichen Wissenschaft vollzogenen Thierquälereien, legte uns ein redlich forschender, sorgfältig züchtender und wahrhaftig vergleichender wissenschaftlicher Thierfreund, die Lehren verschollener Urweisheit wieder offen, nach welchen in den Thieren das Gleiche athmet was uns das Leben giebt, ja daß wir unzweifelhaft von ihnen selbst abstammen. Diese Erkenntniß dürfte uns, im Geiste unseres glaubenslosen Jahrhunderts, am sichersten dazu anleiten, unser Verhältniß zu den Thieren in einem unfehlbar richtigen Sinne zu würdigen, da wir vielleicht nur auf diesem Wege wieder zu einer wahrhaften Religion, zu der, vom Erlöser uns gelehrten und durch sein Beispiel bekräftigten, der

Menschenliebe gelangen möchten. Wir berührten bereits, was die Befolgung dieser Lehre uns Sklaven der Zivilisation so übermäßig erschwere. Da wir die Thiere bereits dazu verwendeten, nicht nur uns zu ernähren und uns zu dienen, sondern an ihren künstlich herbeigeführten Leiden auch zu erkennen, was uns selbst etwa fehle, wenn unser, durch unnatürliches Leben, Ausschweifungen und Laster aller Art zerrütteter Leib mit Krankheiten behaftet wird, so dürften wir sie jetzt dagegen in förderlicher Weise zum Zwecke der Veredelung unserer Sittlichkeit, ja, in vieler Beziehung, als untrügliches Zeugniß für die Wahrhaftigkeit der Natur zu unserer Selbsterziehung benützen.

Einen Wegweiser hierfür giebt uns schon unser Freund Plutarch. Dieser hatte die Kühnheit, ein Gespräch des Odysseus mit seinem, von Kirke in Thiere verwandelten Genossen zu erfinden, in welchem die Zurückverwandlung in Menschen von diesen mit Gründen von äußerster Triftigkeit abgelehnt wird. Wer diesem wunderlichen Dialoge genau gefolgt ist, wird sich schwer damit zurechtfinden, wenn er heut' zu Tage die durch unsere Zivilisation in Unthiere verwandelte Menschheit zu einer Rückkehr zu wahrer menschlicher Würde ermahnen will. Ein wirklicher Erfolg dürfte wohl nur davon zu erwarten sein, daß der Mensch zu allernächst an dem Thiere sich seiner selbst in einem adeligen Sinne bewußt werde. An dem Leiden und Sterben des Thieres gewännen wir immer einen Maaßstab für die höhere Würde des Menschen, welcher das Leiden als seine erfolgreichste Belehrung, den Tod als eine verklärende Sühne zu erfahren fähig ist, während das Thier durchaus zwecklos für sich leidet und stirbt. Wir verachten den Menschen, der das ihm verhängte Leiden nicht standhaft erträgt und vor dem Tode in wahnsinniger Furcht erbebt: gerade für diesen aber viviseciren unsere Physiologen Thiere, impfen ihnen Gifte ein, welcher jener durch Laster sich bereitet, und unterhalten künstlich ihre Qualen, um zu erfahren, wie lange sie etwa auch jenem Elenden die letzte Noth fernhalten könnten! Wer wollte in jenem Siechthume, wie in dieser Abhilfe, ein sittliches Moment erblicken? Würde dagegen mit Anwendung solcher wissenschaftlicher Kunstmittel etwa dem durch Hunger, Entbehrung und Übernehmung seiner Kräfte leidenden armen Arbeiter geholfen werden? Man erfährt, daß gerade an diesem, welcher — glücklicher Weise! —

nicht am Leben hängt und willig aus ihm scheidet, oft die interessantesten Versuche zu objektiver Kenntnißnahme physiologischer Probleme angestellt werden, so daß der Arme noch im Sterben dem Reichen sich verdienstlich macht, wie bereits im Leben z. B. durch das sogenannte „Auswohnen" gesundheitsschädlicher neuer glänzender Wohnräume. Doch geschieht dieß von Seiten des Armen in stumpfsinnigem Unbewußtsein. Dagegen könnte man annehmen, daß das Thier selbst vollbewußt willig für seinen Herrn sich quälen und martern ließe, wenn es seinem Intellekte deutlich gemacht werden könnte, daß es sich hierbei um das Wohl seines menschlichen Freundes handele. Daß hiermit nicht zu viel gesagt sei, dürfte sich aus der Wahrnehmung ergeben können, daß Hunde, Pferde, sowie fast alle Haus- und gezähmten Thiere, nur dadurch abgerichtet werden, daß ihrem Verstande es deutlich gemacht wird, welche Leistungen wir von ihnen verlangen; sobald sie dieß verstehen, sind sie stets und freudig willig, das Verlangte auszuführen; wogegen rohe und dumme Menschen dem von ihnen unaufgeklärten Thiere ihre Wünsche durch Züchtigungen beibringen zu müssen glauben, deren Zweck das Thier nicht versteht und sie deßhalb falsch deutet, was dann wiederum zu Mißhandlungen führt, welche auf den Herrn, welcher den Sinn der Bestrafung kennt, angewendet, füglich von Nutzen sein könnten, dem wahnsinnig behandelten Thiere dennoch aber die Liebe und Treue für seinen Peiniger nicht beeinträchtigen. Daß in seinen schmerzlichsten Qualen ein Hund seinen Herrn noch zu liebkosen vermag, haben wir durch die Studien unserer Vivisektoren erfahren: welche Ansichten vom Thiere wir aber solchen Belehrungen zu entnehmen haben, sollten wir, im Interesse der Menschenwürde besser, als bisher es geschah, in ernstliche Erwägung ziehen, wofür uns zunächst die Betrachtung dessen, was wir von den Thieren bereits zuerst erlernt hatten, dann der Belehrungen, die wir noch von ihnen gewinnen könnten, dienlich sein dürfte.

Den Thieren, welche unsere Lehrmeister in allen den Künsten waren, durch die wir sie selbst fingen und uns unterwürfig machten, war der Mensch hierbei in nichts überlegen als in der Verstellung, der List, keinesweges im Muthe, in der Tapferkeit; denn das Thier kämpft bis zu seinem letzten Erliegen, gleichgiltig gegen Wunden und Tod: „es kennt kein Bitten, kein Fle-

hen um Gnade, kein Bekenntniß des Besiegtseins“. Die menschliche Würde auf den menschlichen Stolz, gegenüber dem der Thiere, begründen zu wollen, würde verfehlt sein, und wir können den Sieg über sie, ihre Unterjochung, nur von unserer größerer Verstellungskunst herleiten. Diese Kunst rühmen wir an uns hoch: wir nennen sie „Vernunft“, und glauben uns durch sie vom Thiere stolz unterscheiden zu dürfen, da sie, unter Anderem, uns ja auch Gott ähnlich zu machen fähig sei, — worüber Mephistopheles allerdings wiederum seiner eigenen Meinung ist, wenn er findet, der Mensch brauche seine Vernunft allein, „nur thierischer als jedes Thier zu sein“. In seiner großen Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit versteht das Thier nicht das moralisch Verächtliche der Kunst abzuschätzen, durch welche wir es unterworfen haben; jedenfalls erkennt es etwas Dämonisches darin, dem es scheu gehorcht: übt jedoch der herrschende Mensch Milde und freundliche Güte gegen das nun furchtsam gewordene Thier, so dürfen wir annehmen, daß es in seinem Herrn etwas Göttliches erkennt, und dieses so stark verehrt und liebt, daß es seine natürlichen Tugenden der Tapferkeit ganz einzig im Dienste der Treue bis zum qualvollsten Tode verwendet. Gleich wie der Heilige unwiderstehlich dazu gedrängt ist, seine Gottestreue durch Martern und Tod zu bezeugen, ebenso das Thier seine Liebe zu seinem gleich göttlich verehrten Herrn. Ein einziges Band, welches der Heilige bereits zu zerreißen vermochte, fesselt das Thier, da es nicht anders als wahrhaftig sein kann, noch an die Natur: das Mitleiden für seine Jungen. In hieraus entstehenden Bedrängnissen weiß es sich aber zu entscheiden. Ein Reisender ließ seine ihn begleitende Hündin, da sie soeben Junge zur Welt brachte, im Stalle eines Wirthshauses zurück, und begab sich allein auf dem drei Stunden langen Wege nach seiner Heimath; des andern Morgens findet er auf der Streu seines Hofes die vier Säuglinge und neben ihnen die todte Mutter: diese hatte, jedesmal eines der Jungen nach heim tragend, viermal den Weg in Hast und Angst durchlaufen; erst als sie das letzte bei ihrem Herrn, den sie nun nicht mehr zu verlassen nöthig hatte, niedergelegt, gab sie sich dem qualvoll aufgehaltenen Sterben hin. — Dieß nennt der „freie“ Mitbürger unserer Zivilisation „hündische Treue“, nämlich das „hündisch“ mit Verachtung betonend. Sollten wir hier-

gegen in einer Welt, aus welcher die Verehrung gänzlich geschwunden, oder, wo sie anzutreffen ein heuchlerisches Vorgebniß ist, an den von uns beherrschten Thieren nicht ein, durch Rührung belehrendes, Beispiel uns nehmen? Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Thierwelt keinesweges zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, daß jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt in Leiden und Tod, ganz abgesehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werthe derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Prozeß gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt.

Diesen in der Angst ihrer Verlogenheit auf dem Baume der Erkenntniß herumkletternden Affen dürfte aber jedenfalls zu empfehlen sein nicht sowohl in das aufgeschlitzte Innere eines lebenden Thieres, als vielmehr mit einiger Ruhe und Besonnenheit in das Auge desselben zu blicken; vielleicht fände der wissenschaftliche Forscher hier zum ersten Male das Allermenschenwürdigste ausgedrückt, nämlich: Wahrhaftigkeit, die Unmöglichkeit der Lüge, worin, wenn er noch tiefer hineinschaute, die erhabene Wehmuth der Natur über seinen eigenen jammervoll sündhaften Daseinsdünkel zu ihm sprechen würde; denn da, wo er wissenschaftlichen Scherz treibt, nimmt es das Thier ernst. Von hier aus blicke er dann zunächst auf seinen wahrhaft leidenden Nebenmenschen, den in nackter Dürftigkeit geborenen, vom zartesten Kindesalter an zu Gesundheit zerrüttender übermäßiger Arbeit gemisbrauchten, durch schlechte Nahrung und herzlose Behandlung aller Art frühzeitig dahinsiechenden, wie er aus dumpfer Ergebenheit fragend zu ihm aufschaut: vielleicht sagt er sich dann, daß dieser nun doch jedenfalls wenigstens ein Mensch, wie er, sei. Das wäre ein Erfolg. Könnt ihr dann dem mitleidigen Thiere, welches willig mit seinem Herren hungert, nicht nachahmen, so suchet es nun darin zu übertreffen, daß ihr dem hungernden Nebenmenschen zur nöthigen Nahrung verhelft, was euch ganz leicht fallen dürfte, wenn ihr ihn mit dem

Reichen auf gleiche Diät setzet, indem ihr von der übermäßigen Kost, von welcher dieser erkrankt, jenem soviel zumäßet, daß er davon gesunde, wobei von Leckerbissen, wie Lerchen, welche sich in der Luft besser ausnehmen als in euren Mägen, überhaupt nicht die Rede zu sein brauchte. Allerdings wäre dann zu wünschen, daß eure Kunst hierfür ausreiche. Ihr habt aber nur unnütze Künste gelernt. Von dem bis auf einen gewissen fernen Tag zu verzögernden Tode eines sterbenden ungarischen Magnaten hing die Erlangung gewisser enormer Erbschaftsansprüche ab: die Interessirten setzten ungeheure Salaire an Ärzte daran jenen Tag von dem Sterbenden erleben zu lassen; diese kamen herbei: da war etwas für die „Wissenschaft“ los; Gott weiß was Alles verblutet und vergiftet ward: man triumphirte, die Erbschaft gehörte uns und die Wissenschaft ward glänzend remunerirt. Es ist nun nicht wohl anzunehmen, daß auf unsere armen Arbeiter so viel Wissenschaft verwendet werden dürfte. Vielleicht aber etwas Anderes: die Erfolge einer tiefen Umkehr in unserem Inneren.

Sollte das gewiß von Jedem empfundene Entsetzen über die Verwendung der undenklichsten Thierquälerei zum vorgeblichen Nutzen für unsere Gesundheit — das Schlechteste was wir in einer solchen herzlosen Welt besitzen könnten! — nicht ganz von selbst eine solche Umkehr herbeigeführt haben, oder hatten wir erst nöthig, damit bekannt gemacht zu werden, daß diese Nützlichkeit irrthümlich, wenn nicht gar trügerisch war, da es sich hierbei in Wahrheit nur um Virtuosen-Eitelkeit und etwa Befriedigung einer stupiden Neugier handelte? Wollten wir abwarten, daß die Opfer der „Nützlichkeit“, sich auch auf Menschen-Vivisektion erstrecken? Mehr als der Nutzen des Individuum's soll uns ja der des Staates gelten? Gegen Staatsverbrecher erließ ein Visconti, Herzog von Mailand, ein Strafedikt, wonach die Todesqualen des Delinquenten auf die Dauer von vierzig Tagen berechnet waren. Dieser Mann scheint die Studien unserer Physiologen im Voraus normirt zu haben; diese wissen die Marter eines hierzu tüchtig befähigten Thieres in glücklichen Fällen ebenfalls auf gerade vierzig Tage auszudehnen, jedoch weniger wie dort aus Grausamkeit, sondern aus rechnender Sparsamkeit. Das Edikt Visconti's wurde von Staat und Kirche gut geheißen, denn Niemand empörte sich da-

gegen; nur solche, welche die angedrohten furchtbaren Qualen zu erdulden nicht für das Schlimmste erachteten, fanden sich angetrieben den Staat in der Person des Herrn Herzogs bei der Gurgel zu fassen. Möge nun der neuere Staat selbst an die Stelle jener „Staatsverbrecher" treten, und die Menschheit schändenden Herren Vivisektoren aus ihren Laboratorien kurzweg hinauswerfen. Oder sollten wir dieß wiederum „Staatsfeinden" überlassen, als welche ja nach den neuesten Gesetzgebungen die sogenannten „Sozialisten" gelten? — In der That erfahren wir, daß — während Staat und Kirche sich den Kopf darüber zerbrechen, ob auf unsere Vorstellungen einzugehen und nicht dagegen der Zorn der etwa beleidigten „Wissenschaft" zu fürchten sei — der gewaltsame Einbruch in solch ein Vivisektions-Operatorium zu Leipzig, sowie die hierbei vollführten schnellen Tödtungen der für wochenlange Martern aufbewahrten und ausgespannten zerschnittenen Thiere, wohl auch eine tüchtige Tracht Prügel an den sorgsamen Abwärter der scheußlichen Marterräume, einem rohen Ausbruche subversiver sozialistischer Umtriebe gegen das Eigenthumsrecht zugeschrieben worden ist. Wer möchte nun aber nicht Sozialist werden, wenn er erleben sollte, daß wir von Staat und Reich mit unserem Vorgehen gegen die Fortdauer der Vivisektion und mit der Forderung der unbedingten Abschaffung derselben, abgewiesen würden? Aber nur von der **unbedingten Abschaffung**, nicht von „thunlichster Beschränkung" derselben unter „Staatsaufsicht" dürfte die Rede sein können, und es dürfte hierfür unter Staatsaufsicht nur die Assistenz eines gehörig instruirten Gensdarmes bei jeder physiologischen Konferenz der betreffenden Herren Professoren mit ihren „Zuschauern" verstanden werden.

Denn unser Schluß im Betreff der **Menschenwürde** sei dahin gefaßt, daß diese genau erst auf dem Punkte sich dokumentire, wo der Mensch vom Thiere sich durch das Mitleid auch mit dem Thiere zu unterscheiden vermag, da wir vom Thiere andererseits selbst das Mitleiden mit dem Menschen erlernen können, sobald dieses vernünftig und menschenwürdig behandelt wird.

Sollten wir hierüber verspottet, von unserer National-

Intelligenz zurückgewiesen werden, und die Vivisektion in ihrer öffentlichen und privaten Blüthe fortbestehen bleiben, so hätten wir den Vertheidigern derselben wenigstens das eine Gute zu verdanken, daß wir aus einer Welt, in welcher „kein Hund länger mehr leben möchte", auch als Menschen gern und willig scheiden, selbst wenn uns kein „deutsches Requiem" nachgespielt werden dürfte!

Bayreuth, Oktober 1879.

Richard Wagner.

Religion und Kunst.

> Ich finde in der christlichen Religion virtualiter die Anlage zu dem Höchsten und Edelsten, und die verschiedenen Erscheinungen derselben im Leben scheinen mir bloß deßwegen so widrig und abgeschmackt, weil sie verfehlte Darstellungen dieses Höchsten sind.
>
> Schiller, an Goethe.

I.

Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen. Während dem Priester Alles daran liegt, die religiösen Allegorien für thatsächliche Wahrheiten angesehen zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgiebt. Die Religion lebt aber nur noch künstlich, wann sie zu immer weiterem Ausbau ihrer dogmatischen Symbole sich genöthigt findet, und somit das Eine, Wahre und Göttliche in ihr durch wachsende Anhäufung von, dem Glauben empfohlenen, Unglaublichkeiten verdeckt. Im Gefühle hiervon suchte sie daher von je die Mithilfe der Kunst, welche so lange zu ihrer eigenen höheren Ent-

faltung unfähig blieb, als sie jene vorgebliche reale Wahrhaftigkeit des Symboles durch Hervorbringung fetischartige Götzenbilder für die sinnliche Anbetung vorführen sollte, dagegen nun die Kunst erst dann ihre wahre Aufgabe erfüllte, als sie durch ideale Darstellung des allegorischen Bildes zur Erfassung des inneren Kernes desselben, der unaussprechlich göttlichen Wahrheit, hinleitete.

Um hierin klar zu sehen, würde der Entstehung von Religionen mit großer Sorgsamkeit nachzugehen sein. Gewiß müßten uns diese um so göttlicher erscheinen, als ihr innerster Kern einfacher befunden werden kann. Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir nun in der Erkenntniß der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen. Uns muß nun einleuchten, daß es zu jeder Zeit einer übermenschlichen Anstrengung bedurfte, diese Erkenntniß dem in vollster Natürlichkeit befangenen Menschen, dem Volke, zu erschließen, und daß somit das erfolgreichste Werk des Religionsgründers in der Erfindung der mythischen Allegorien bestand, durch welche das Volk auf dem Wege des Glaubens zur thatsächlichen Befolgung der aus jener Grund-Erkenntniß fließenden Lehre hingeleitet werden konnte. In dieser Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, daß die tiefste Wahrheit durch sie mit ausdrücklicher Bestimmtheit den „Armen am Geiste" zum Troste und zur Heils-Anleitung erschlossen werden sollte; wogegen die Lehre der Brahmanen ausschließlich den „Erkennenden" nur angehörte, weßhalb die „Reichen am Geiste" die in der Natürlichkeit haftende Menge als von der Möglichkeit der Erkenntniß ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht in die Nichtigkeit der Welt gelangende, ansahen. Daß es einen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gäbe, zeigte dem armen Volke der erleuchtetste Wiedergeborene selbst: nicht aber das erhabene Beispiel der Entsagung und unstörbarsten Sanftmuth, welches Buddha gab, genügte allein seinen brünstigen Nachfolgern; sondern die letzte große Lehre der Einheit alles Lebenden durfte seinen Jüngern wiederum nur durch eine mythische Erklärung der Welt zugänglich werden, deren überaus sinniger Reichthum und allegorische Umfaßlichkeit immer nur der Grundlage der von stau-

nenswürdigster Geistes-Fülle und Geistes-Bildung getragenen brahmanischen Lehre entnommen ward. Hier war es denn auch, wo im Verlaufe der Zeiten und im Fortschritte der Umbildungen nie die eigentliche Kunst zur erklärenden Darstellung der Mythen und Allegorien heran zu ziehen war; wogegen die Philosophie dieses Amt übernahm, um, mit deren von feinster Geistesbildung geleiteten Ausarbeitung, den religiösen Dogmen zur Seite zu gehen.

Anders verhielt es sich mit der christlichen Religion. Ihr Gründer war nicht weise, sondern göttlich; seine Lehre war die That des freiwilligen Leidens: an ihn glauben, hieß: ihm nacheifern, und Erlösung hoffen, hieß: mit ihm Vereinigung suchen. Den „Armen am Geiste" war keine metaphysische Erklärung der Welt nöthig; die Erkenntniß ihres Leidens lag der Empfindung offen, und nur diese nicht verschlossen zu halten war göttliche Forderung an den Gläubigen. Wir müssen nun annehmen, daß, wäre der Glaube an Jesus den „Armen" allein zu eigen verblieben, das christliche Dogma als die einfachste Religion auf uns gekommen sein würde; dem „Reichen" war sie aber zu einfach, und die unvergleichlichen Verwirrungen des Sektengeistes in den ersten drei Jahrhunderten des Bestehens des Christenthums belehren uns über das rastlose Ringen der Geistes-Reichen, den Glauben des Geistes-Armen durch Umstimmung und Verdrehung der Begriffs-Nöthigungen sich anzueignen. Die Kirche entschied sich gegen alle philosophische Ausbeutung der, in der Anwendung von ihr auf blinde Gefühlsergebung berechneten, Glaubenslehre; nur was dieser durch ihre Herkunft eine übermenschliche Würde geben sollte, nahm sie schließlich aus den Ergebnissen der Streitigkeiten der Sekten auf, um hieraus allmählig den ungemein komplizirten Mythen-Vorrath anzusammeln, für welchen sie fortan den unbedingten Glauben, als an etwas durchaus thatsächlich Wahrhaftiges, mit unerbittlicher Strenge forderte.

In der Beurtheilung des Wunder-Glaubens dürften wir am besten geleitet werden, wenn wir die geforderte Umwandlung des natürlichen Menschen, welcher zuvor die Welt und ihre Erscheinungen für das Aller-Realste ansah, in Betracht ziehen; denn jetzt soll er die Welt als nur augenscheinlich und nichtig erkennen, das eigentliche Wahre aber außer ihr

suchen. Bezeichnen wir nun als Wunder einen Vorgang, durch welchen die Gesetze der Natur aufgehoben werden, und erkennen wir bei reiflicher Überlegung, daß diese Gesetze in unserem eigenen Anschauungsvermögen begründet und unlösbar an unsere Gehirnfunktionen gebunden sind, so muß uns der Glaube an Wunder als ein fast nothwendiges Ergebniß der gegen alle Natur sich erklärenden Umkehr des Willens zum Leben begreiflich werden. Das größte Wunder ist für den natürlichen Menschen jedenfalls diese Umkehr des Willens, in welcher die Aufhebung der Gesetze der Natur selbst enthalten ist; das, was diese Umkehr bewirkt hat, muß nothwendig weit über die Natur erhaben und von übermenschlicher Gewalt sein, da die Vereinigung mit ihm als das einzig Ersehnte und zu Erstrebende gilt. Dieses Andere nannte Jesus seinen Armen das „Reich Gottes“, im Gegensatze zu dem „Reiche der Welt“; der die Mühseligen und Belasteten, Leidenden und Verfolgten, Duldsamen und Sanftmüthigen, Feindesfreundlichen und Alliebenden zu sich berief, war ihr „himmlischer Vater“, als dessen „Sohn“ er zu ihnen, „seinen Brüdern“, gesandt war.

Wir sehen hier der Wunder allergrößestes und nennen es „Offenbarung“. Wie es möglich ward, hieraus eine Staats-Religion für römische Kaiser und Ketzer-Henker zu machen, werden wir im späteren Verlaufe unserer Abhandlung näher in Betrachtung zu nehmen haben, während für jetzt nur die fast nothwendig scheinende Bildung derjenigen Mythen uns beschäftigen soll, deren endlich übermäßiges Anwachsen durch Künstlichkeit das kirchliche Dogma entwürdigte, der Kunst selbst jedoch neue Ideale zuführte.

Was wir im Allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dieß würde heißen: die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zu einer Offenbarung. Sehr treffend sagt unser großer Philosoph von der idealen Gestalt der griechischen Statue: in ihr zeige der Künstler der Natur gleichsam, was sie gewollt, aber nicht vollständig gekonnt habe; womit demnach das künstlerische Ideal über die

Natur hinausginge. Von dem Götterglauben der Griechen ließe sich sagen, daß er, der künstlerischen Anlage des Hellenen zu Liebe, immer an den Anthropomorphismus gebunden sich erhalten habe. Ihre Götter waren wohlbenannte Gestalten von deutlichster Individualität; der Name derselben bezeichnete Gattungsbegriffe, ganz so wie die Namen der farbig erscheinenden Gegenstände die verschiedenen Farben selbst bezeichneten, für welche die Griechen keine abstrakten Namen gleich den unserigen verwendeten: Götter hießen sie nur, um ihre Natur als eine göttliche zu bezeichnen; das Göttliche selbst aber nannten sie: der Gott; „ὁ θεός“. Nie ist es den Griechen beigekommen, „den Gott“ sich als Person zu denken, und künstlerisch ihm eine Gestalt zu geben wie ihren benannten Göttern; er blieb ein ihren Philosophen zur Definition überlassener Begriff, um dessen deutliche Feststellung der hellenische Geist sich vergeblich bemühte, — bis von wunderbar begeisterten armen Leuten die unglaubliche Kunde ausging, der „Sohn Gottes“ habe, für die Erlösung der Welt aus ihren Banden des Truges und der Sünde, sich am Kreuze geopfert. — Wir haben es hier nicht mit den erstaunlich mannigfaltigen Anstrengungen der spekulirenden menschlichen Vernunft zu thun, welche sich die Natur dieses auf Erden wandelnden und schmachvoll leidenden Sohnes des Gottes zu erklären suchte: war das größeste Wunder der, in Folge jener Erscheinung eingetretenen, Umkehr des Willens zum Leben, welche alle Gläubigen an sich erfahren hatten, offenbar geworden, so war das andere Wunder der Göttlichkeit des Heils-Verkünders in jenem bereits mit inbegriffen. Hiermit war dann auch die Gestalt des Göttlichen in anthropomorphistischer Weise von selbst gegeben: es war der zu qualvollem Leiden am Kreuze ausgespannte Leib des höchsten Inbegriffes aller mitleidvollen Liebe selbst. Ein unwiderstehlich zu wiederum höchstem Mitleiden, zur Anbetung des Leidens und zur Nachahmung durch Brechung alles selbstsüchtigen Willens hinreißendes — Symbol? — nein: Bild, wirkliches Abbild. In ihm und seiner Wirkung auf das menschliche Gemüth liegt der ganze Zauber, durch welchen die Kirche sich zunächst die griechisch-römische Welt zu eigen machte. Was ihr dagegen zum Verderb ausschlagen mußte, und endlich zu dem immer stärker sich aussprechenden „Atheismus“ unserer Zeiten führen konnte, war der durch Herrscherwuth eingegebene Ge-

danke der Zurückführung dieses Göttlichen am Kreuze auf den jüdischen „Schöpfer des Himmels und der Erde", mit welchem, als einem zornigen und strafenden Gotte, endlich mehr durchzusetzen schien, als mit dem sich selbst opfernden alliebenden Heiland der Armen. Jener Gott wurde durch die Kunst gerichtet: der Jehova im feurigen Busche, selbst auch der weißbärtige ehrwürdige Greis, welcher etwa als Vater segnend auf seinen Sohn aus den Wolken herabblickte, wollte, auch von meisterhaftester Künstlerhand dargestellt, der gläubigen Seele nicht viel sagen; während der leidende Gott am Kreuze, das „Haupt voll Blut und Wunden", selbst in der rohesten künstlerischen Wiedergebung, noch jeder Zeit uns mit schwärmerischer Regung erfüllt.

Wie von einem künstlerischen Bedürfnisse gedrängt, verfiel der Glaube, gleichsam den Jehova als „Vater" auf sich beruhen lassend, auf das nothwendige Wunder der Geburt des Heilands durch eine Mutter, welche, da sie selbst nicht Göttin war, dadurch göttlich ward, daß sie gegen alle Natur den Sohn als reine Jungfrau, ohne menschliche Empfängniß, gebar. Ein als Wunder-Annahme sich aussprechender, unendlich tiefer Gedanke. Wohl begegnen wir im Verlaufe der christlichen Geschichte wiederholt dem Phänomen der Befähigung zum Wunderwirken durch reine Jungfräulichkeit, davon eine metaphysische Erklärung mit einer physiologischen, sich gegenseitig stützend, sehr wohl zusammentrifft, und dieß zwar im Sinne der causa finalis mit der causa efficiens; das Wunder der Mutterschaft ohne natürliche Empfängniß bleibt aber nur durch das höchste Wunder, die Geburt des Gottes selbst ergründlich: denn in diesem offenbart sich die Verneinung der Welt als ein um der Erlösung willen vorbildlich geopfertes Leben. Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, mußte in ihm schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so daß er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war nothwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein mußte. Was nur der schwärmerischen Erleuchtung als durchaus nothwendig aufgehen durfte, war als geforderter Glaubenspunkt den grellsten Misdeutungen von Seiten der realistischen Volksanschauung aus-

gesetzt: die „unbefleckte Empfängniß“ Maria's ließ sich sagen, aber nicht denken und noch weniger vorstellen. Die Kirche, welche im Mittelalter ihre Glaubenssätze durch ihre Magd, die scholastische Philosophie, beweisen ließ, suchte endlich auch die Mittel für eine sinnliche Vorstellung derselben aufzufinden: über dem Portale der Kirche des h. Kilian in Würzburg sehen wir auf einem Steinbilde den lieben Gott aus einer Wolke herab dem Leibe Maria's, vermöge eines Blasrohres, den Embryo des Heilandes einflößen. Es genüge dieses eine Beispiel für unsäglich viele gleiche! Auf den hieraus einleuchtenden Verfall der religiösen Dogmen in das Künstliche, welches wir als widerwärtig bezeichnen mußten, bezogen wir uns sogleich anfänglich: dagegen gerade an diesem wichtigen Beispiele das erlösende Eintreten der Wirksamkeit der idealisirenden wahren Kunst am deutlichsten nachgewiesen werden möge, wenn wir auf Darstellungen göttlicher Künstler, wie die Raphael's in der sogenannten „Sixtinischen Madonna“ hindeuten. Noch einiger Maaßen im kirchlichen Sinne realistisch wurde von großen Bildnern die wunderbare Empfängniß Maria's in der Darstellung der Verkündigung derselben durch den der Jungfrau erscheinenden Engel aufgefaßt, wenngleich hier bereits die jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken ließ. Jenes Bild Raphael's zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirkt auf uns eine Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte; denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche eine Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit enthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dieß unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfaßlich, der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbarkeit der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so daß, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbare und somit unbezeichenbare Geheimniß des

religiösen Dogma's in unverschleierter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.

Doch noch ein anderes Dogma mußte sich der Phantasie des Bildners darbieten, und zwar dasjenige, an welchem der Kirche endlich mehr gelegen schien, als an dem der Erlösung durch die Liebe. Der Weltüberwinder war zum Weltrichter berufen. Der göttliche Knabe hatte vom Arme der jungfräulichen Mutter herab den ungeheuren Blick auf die Welt geworfen, mit welchem er sie durch jeden, das Begehren erweckenden Schein hindurch, in ihrem wahren Wesen, als todesflüchtig, todverfallen erkannte. Vor dem Walten des Erlösers durfte diese Welt der Sucht und des Hasses nicht bestehen; dem belasteten Armen, den er zur Befreiung durch Leiden und Mitleiden zu sich in das Reich Gottes berief, mußte er den Untergang dieser Welt in ihrem eignen Sündenpfuhle, auf der Wagschale der Gerechtigkeit liegend, zeigen. Von den sonnenumstrahlten lieblichen Bergeshöhen, auf denen er der Menge das Heil zu verkünden liebte, deutete der immer nur sinnbildlich und durch Gleichnisse seinen „Armen" Verständliche, auf das grauenhafte todesöde Thal „Gehenna" hinab, wohin am Tage des Gerichtes Geiz und Mord, um verzweiflungsvoll sich anzugrinsen, verwiesen sein würden. Tartaros, Infernum, Hela, alle die Straf-Örter der Bösen und Feigen nach ihrem Tode, fanden sich im „Gehenna" wieder und mit der „Hölle" zu schrecken ist bis auf den heutigen Tag das eigentliche Macht-Mittel der Kirche über die Seelen geblieben, denen das „Himmelreich" immer ferner sich entrückte. Das letzte Gericht: eine hier trostreiche, dort entsetzliche Verheißung! Es giebt nichts fürchterlich Häßliches und grausenhaft Anekelndes, was im Dienste der Kirche nicht mit anwidernder Künstlichkeit verwendet wurde, um der erschreckten Einbildungskraft eine Vorstellung von dem Orte der ewigen Verdammniß zu bieten, wofür die mythischen Bilder aller, mit dem Glauben an Höllenstrafen behafteter Religionen, mit vollendeter Verzerrung zusammen gestellt waren. Wie aus Erbarmen um das Entsetzliche selbst fühlte sich ein übermenschlich erhabener Künstler auch zur Darstellung dieses Schreckensbildes bestimmt: der Ausführung des christlichen Gedankens schien auch dieses Gemälde des jüngsten

Gerichtes nicht fehlen zu sollen. Zeigte uns Raphael den geborenen Gott nach seiner Herkunft aus dem Schooße erhabenster Liebe, so stellt uns nun Michel Angelo's ungeheures Bildwerk den seine furchtbare Arbeit vollbringenden Gott dar, vom Reiche der zum seligen Leben Berufenen abwehrend und zurückstoßend, was der Welt des ewig sterbenden Todes angehört: doch — ihm zur Seite die Mutter, der er entwuchs, die mit ihm und um ihn göttlichste Leiden litt und nun den der Erlösung untheilhaftig Gebliebenen den ewigen Blick trauernden Mitleidens nachsendet. Dort der Quell, hier der angeschwollene Strom des Göttlichen. —

Obgleich es mit den vorliegenden Untersuchungen nicht auf eine Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Kunst aus der religiösen Vorstellung, sondern nur auf die Bezeichnung der Affinitäten Beider abgesehen ist, dürfte dennoch jener geschichtliche Verlauf mit der Beachtung des Umstandes zu berühren sein, daß es fast einzig die bildende Kunst und vorzüglich die der Malerei war, welche die ursprünglich eben bildlich sich gebenden religiösen Dogmen in wiederum bildlicher Darstellung zu idealer Anschauung vorführen konnte. Hiergegen war die Poesie durch die bildliche Geartetheit der religiösen Dogmen selbst in der Weise bestimmt, daß sie in dem kanonisch festgestellten Begriffe, als einer, reale Wahrheit und Glaubhaftigkeit in Anspruch nehmenden, Form haften bleiben mußte. Waren diese Dogmen selbst bildliche Begriffe, so durfte auch das größte dichterische Genie, welches doch eben nur durch bildliche Begriffe darstellt, hieran nichts modeln oder deuten, ohne in Irrgläubigkeit zu verfallen, wie es allen den philosophisch dichterischen Geistern wiederfuhr, welche in den ersten Jahrhunderten der Kirche der Beschuldigung der Ketzerei verfielen. Vielleicht war die dem Dante innewohnende dichterische Kraft die größte, welche je einem Sterblichen verliehen sein kann; in seinem ungeheuren Gedichte zeigt uns seine dichterische Erfindung aber doch immer nur da, wo er die anschauliche Welt von der Berührung mit dem Dogma fern halten kann, wahrhaft gestaltende Kraft, während er die dogmatischen Begriffe stets nur nach der kirchlichen Anforderung realer Glaubhaftigkeit zu behandeln vermag; daher diese auch hier in der von uns so bezeichneten krassen Künstlichkeit der Darstellung verbleiben, wodurch sie uns

gerade aus dem Munde des großen Dichters, abschreckend, ja absurd entgegen treten.

Im Betreff der bildenden Kunst bleibt es nun auffällig, daß ihre ideal schaffende Kraft in dem Maaße abgenommen hat, als sie von ihrer Berührung mit der Religion sich entfernte. Zwischen jenen erhabensten kunst-religiösen Offenbarungen der göttlichen Herkunft des Erlösers und der schließlichen Werk-Vollbringung des Welten-Richters, war das schmerzlichste aller Bilder, das des am Kreuze leidenden Heilandes, ebenfalls zur höchsten Vollendung gelangt, und dieses blieb nun der Grund-Typus für die mannigfachen Darstellungen der Glaubensmärtyrer und Heiligen, mit schrecklichstem Leiden durch Entrückungs-Wonne verklärt, als Hauptgegenstand. Hier lenkte die Darstellung der leiblichen Qualen, wie die der Werkzeuge und der Ausführenden derselben, die Bildner bereits auf die gemeine reale Welt, wo dann die Vorbilder menschlicher Bosheit und Grausamkeit sich von selbst in unabweislicher Zudringlichkeit aus ihrer Umgebung ihnen darboten. Das „Charakteristische“ durfte den Künstler endlich als durch seine Mannigfaltigkeit lohnend anziehen: das vollendete „Portrait“ selbst des gemeinsten Verbrechers, wie er unter den weltlichen und kirchlichen Fürsten jener merkwürdigen Zeit anzutreffen war, wurde zur fruchtbringendsten Aufgabe des Malers, welcher andererseits seine Motive zur Darstellung des Schönen früh genug dem sinnlichen Frauen-Reize seiner üppigen Umgebung zu entnehmen sich bestimmt fühlte. In das letzte Abendroth des künstlerisch idealisirten christlichen Dogmas hatte unmittelbar das Morgenroth des wiederauflebenden griechischen Kunstideales hineingeschienen: was jetzt der antiken Welt zu entnehmen war, konnte aber nicht mehr jene Einheit der griechischen Kunst mit der antiken Religion sein, durch welche die erstere einzig aufgeblüht und zu ihrer Vollendung gelangt war: hierüber belehre uns der Blick auf eine antike Statue der Venus, verglichen mit einem italienischen Gemälde der Frauen, die ebenfalls für Venus' ausgegeben wurden, um über den Unterschied von religiösem Ideal und weltlicher Realität sich zu verständigen. Der griechischen Kunst konnte eben nur Formen-Sinn abgelernt, nicht idealer Gehalt entnommen werden: diesem Formensinne konnte wiederum das christliche Ideal nicht mehr anschaulich bleiben, wogegen

nur die reale Welt als einzig von ihm erfaßlich scheinen mußte. Wie diese reale Welt sich endlich gestaltete, und welche Vorwürfe sie der bildenden Kunst einzig zuführen konnte, wollen wir jetzt unserer Betrachtung noch entziehen, und zunächst dagegen nur feststellen, daß diejenige Kunst, welche in ihren Affinitäten mit der Religion ihre höchste Leistung zu erreichen bestimmt war, aus dieser Durchdringung gänzlich ausgeschieden, wie nicht zu leugnen steht, in gänzlichen Verfall gerathen ist.

Um jene Affinität noch einmal auf das Innigste zu berühren, lenken wir dagegen jetzt noch einen Blick auf die Tonkunst.

Konnte es der Malerei gelingen, den idealen Gehalt des in allegorischen Begriffen gegebenen Dogmas dadurch zu veranschaulichen, daß sie die allegorische Figur, ohne ihre im eigentlichen Sinne geforderte Glaubwürdigkeit als zweifelhaft voraussetzen zu müssen, selbst zum Gegenstand ihrer idealisirenden Darstellung verwendete, so mußte, wie wir dieß zu ersehen genöthigt waren, die Dichtkunst ihre ähnlich bildende Kraft an den Dogmen der christlichen Religion ungeübt lassen, weil sie, durch Begriffe darstellend, die begriffliche Form des Dogmas, als im eigentlichen Sinne wahr, unangetastet erhalten mußte. Einzig konnte daher der lyrische Ausdruck entzückungsvoller Anbetung der Dichtkunst nahe gelegt sein, und diese mußte, da der Begriff hier nur im kanonisch festgesetzten Wortstyle behandelt werden durfte, nothwendig in den des Begriffes unbedürftigen, rein musikalischen Ausdruck sich ergießen. Erst durch die Tonkunst ward die christliche Lyrik daher zu einer wirklichen Kunst: die kirchliche Musik ward auf die Worte des dogmatischen Begriffes gesungen; in ihrer Wirkung löste sie aber diese Worte, wie die durch sie fixirten Begriffe, bis zum Verschwinden ihrer Wahrnehmbarkeit auf, so daß sie hierdurch den reinen Gefühlsgehalt derselben fast einzig der entzückten Empfindung mittheilte. Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst, wie die einzige Musik, welche wir, zum mindesten jetzt, als jeder anderen ebenbürtige Kunst kennen, lediglich ein Produkt des Christenthums ist. Zu ihrer Ausbildung als schöne Kunst trug die wiederauflebende antike Kunst, deren Wirkung als Tonkunst uns fast unvorstellbar geblieben ist, einzig nichts bei: weßhalb wir sie auch als die jüngste,

und unendlicher Entwickelung und Wirksamkeit fähigste Kunst bezeichnen. Ihrer bisherigen Ausbildung nachzugehen, oder ihrer zukünftigen Entwickelung vorzugreifen, kann hier nicht unsere Absicht sein, da wir sie für jetzt nur nach ihrer Affinität zur Religion in Betracht zu ziehen haben. In diesem Sinne ist nun, nach der vorangegangenen Erörterung über die Nöthigung der poetischen Lyrik zur Auflösung des wörtlichen Begriffes in das Tongebilde, anzuerkennen, daß die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart, weßhalb wir sie sinnbildlich in dasselbe Verhältniß zur Religion setzen möchten, in welchem wir den Gottes-Knaben zur jungfräulichen Mutter auf jenem Raphaelischen Gemälde uns darstellten: denn als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine welterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungs-Welt selbst gelten. Auch die idealste Gestalt des Malers bleibt in Betreff des Dogmas durch den Begriff bedingt, und jene erhabene jungfräuliche Gottesmutter hebt uns bei ihrer Beschauung nur über den, der Vernunft widerspänstigen, Begriff des Wunders hinweg, indem sie uns gleichsam das letztere als möglich erscheinen läßt. Hier heißt es: „das bedeutet“. Die Musik aber sagt uns: „das ist“, — weil sie jeden Zwiespalt zwischen Begriff und Empfindung aufhebt, und dieß zwar durch die der Erscheinungswelt gänzlich abgewendete, dagegen unser Gemüth wie durch Gnade einnehmende, mit nichts Realem vergleichliche Tongestalt.

Es mußte, bei dieser ihrer erhabenen Eigenheit, der Musik vorbehalten bleiben, von dem begrifflichen Worte sich endlich ganz loszulösen: die ächteste Musik vollzog diese Loslösung auch in dem Verhältnisse, in welchem das religiöse Dogma zum eitlen Spiele jesuitischer Kasuistik oder rationalistischer Rabulistik wurde. Die gänzliche Verweltlichung der Kirche zog auch die Verweltlichung der Tonkunst nach sich: dort wo beide noch vereinigt wirken, wie z. B. im heutigen Italien, ist auch in den Schaustellungen der einen wie in der Begleitung der andern kein Unterschied von jedem sonstigen Parade-Vorgange zu bemerken. Nur ihre endliche volle Trennung von der verfallenden Kirche vermochte der Tonkunst das edelste Erbe des christlichen Gedankens in seiner außerweltlich neugestaltenden Reinheit zu

erhalten; und die Affinitäten einer Beethoven'schen Symphonie zu einer reinsten, der christlichen Offenbarung zu entblühenden Religion, ahnungsvoll nachzuweisen, soll unsere Aufgabe für den Fortgang dieser begonnenen Darstellung sein.

Um zu solcher Möglichkeit zu gelangen, haben wir jedoch zunächst den mühsamen Weg zu beschreiten, auf welchem uns der Grund des Verfalles selbst der erhabensten Religionen, und mit diesem auch der Grund des Versinkens aller Kulturen, die von jenen hervorgerufen, vor allem auch der Künste, die von ihnen befruchtet waren, erklärlich zu machen sein dürfte. Nur dieser aber, so Schreckhaftes er uns auch für das Erste entgegenführen muß, kann der rechte Weg zur Aufsuchung des Gestades einer neuen Hoffnung für das menschliche Geschlecht sein.

II.

Wenn wir derjenigen Phase der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes nachgehen, welche wir, als auf sichere Überlieferung gegründet, die geschichtliche nennen, so ist es leichter zu begreifen, daß die im Verlaufe dieser Geschichte sich offenbarenden Religionen so bald sich ihrem inneren Verfalle zuneigten, als daß sie einen so langen äußeren Bestand hatten. Die beiden erhabensten Religionen, Brahmanismus mit dem aus ihm sich loslösenden Buddhaismus und Christenthum, lehren Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften, womit sie dem Strome der Weltbewegung sich geradesweges entgegenstemmen, ohne in Wahrheit ihn aufhalten zu können. Ihr äußerer Fortbestand scheint somit nur dadurch erklärlich, daß einerseits sie die Kenntniß der Sünde in die Welt brachten, und andererseits auf die Benützung dieser Kenntniß, neben dem in der Geschichte sich entwickelnden Systeme der Herrschaft über die Leiber, eine Herrschaft über die Geister sich begründete, welche sofort die Reinheit der religiösen Erkenntniß, ganz im Sinne des allgemeinen Verfalles des menschlichen Geschlechtes, bis zur Unkenntlichkeit entstellte.

Diese Lehre von der Sündhaftigkeit der Menschen, deren Erkenntniß den Ausgang jener beiden erhabenen Religionen bildet, ist den sogenannten „freien Geistern“ unverständlich geblieben, da diese weder den bestehenden Kirchen das Recht der Sünden-Zuerkenntniß, noch ebenso wenig dem Staate die Befugnisse gewisse Handlungen für Verbrechen zu erklären, zugestehen zu dürfen glaubten. Mögen beide Rechte für bedenklich angesehen werden, so dürfte es nicht minder für ungerecht gelten, jenes Bedenken auch gegen den Kern der Religion selbst zu wenden, da im Allgemeinen wohl zugestanden werden muß, daß nicht die Religionen selbst an ihrem Verfalle schuld sind, sondern vielmehr der Verfall des geschichtlich unserer Beurtheilung vorliegenden Menschengeschlechtes jenen mit nach sich gezogen hat; denn diesen sehen wir seinerseits mit solch bestimmter Natur-Nothwendigkeit vor sich gehen, daß er selbst jede Bemühung, ihm entgegenzutreten, mit sich fortreißen mußte.

Und gerade an jener so übel ausgebeuteten Lehre von der Sündhaftigkeit ist dieser schreckliche Vorgang am deutlichsten nachzuweisen, wofür wir sofort auf den richtigen Punkt zu treffen glauben, wenn wir die brahmanische Lehre von der Sündhaftigkeit der Tödtung des Lebendigen und der Verspeisung der Leichen gemordeter Thiere in Betracht ziehen.

Bei näherem Eingehen auf den Sinn dieser Lehre und der durch sie begründeten Abmahnung, dürften wir sofort auf die Wurzel aller wahrhaft religiösen Überzeugung treffen, womit wir zugleich den tiefsten Gehalt aller Erkenntniß der Welt, nach ihrem Wesen wie nach ihrer Erscheinung, erfassen würden. Denn jene Lehre entsprang erst der vorangehenden Erkenntniß der Einheit alles Lebenden, und der Täuschung unserer sinnlichen Anschauung, welche uns diese Einheit als eine unfaßbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellte. Jene Lehre war somit das Ergebniß einer tiefsten metaphysischen Erkenntniß, und wenn der Brahmane uns die mannigfaltigsten Erscheinungen der lebenden Welt mit dem Bedeuten: „das bist Du!“ vorführte, so war uns hiermit das Bewußtsein davon erweckt, daß wir durch die Aufopferung eines unserer Nebengeschöpfe uns selbst zerfleischten und verschlängen. Daß das Thier nur durch den Grad seiner intellektualen Begabung vom

Menschen verschieden war, daß das, was aller intellektualen Ausrüstung vorausgeht, begehrt und leidet, in Jenem aber ganz derselbe Willen zum Leben sei wie im vernunftbegabtesten Menschen, und daß dieser eine Wille es ist, welcher in dieser Welt der wechselnden Formen und vergehenden Erscheinungen sich Beruhigung und Befreiung erstrebt, so wie endlich, daß diese Beschwichtigung des ungestümen Verlangens nur durch gewissenhafteste Übung der Sanftmuth und des Mitleidens für alles Lebende zu gewinnen war, — dieß ist dem Brahmanen und Buddhisten bis auf den heutigen Tag unzerstörbares religiöses Bewußtsein geblieben. Wir erfahren, daß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts englische Spekulanten die ganze Reis-Ernte Indiens aufgekauft hatten, und dadurch eine Hungersnoth im Lande herbeiführten, welche drei Millionen der Eingeborenen dahinraffte: keiner dieser Verhungernden war zu bewegen gewesen, seine Hausthiere zu schlachten und zu verspeisen; erst nach ihren Herren verhungerten auch diese. Ein mächtiges Zeugniß für die Ächtheit eines religiösen Glaubens, mit welchem die Bekenner desselben allerdings auch aus der „Geschichte“ ausgeschieden sind.

Gehen wir dagegen den Erfolgen des geschichtlich sich dokumentirenden Menschengeschlechtes jetzt etwas näher nach, so können wir nicht umhin, die jammervolle Gebrechlichkeit desselben uns nur aus einem Wahne zu erklären, in welchem etwa das reißende Thier befangen sein muß, wenn es sich, endlich selbst nicht mehr vom Hunger dazu getrieben, sondern aus bloßer Freude an seiner wüthenden Kraft, auf Beute stürzt. Wenn die Physiologen noch darüber uneinig sind, ob der Mensch von der Natur ausschließlich auf Frucht-Nahrung oder auf Fleisch-Atzung angewiesen sei, so zeigt uns die Geschichte, von ihrem ersten Aufdämmern an, den Menschen bereits als in stetem Fortschritt sich ausbildendes Raubthier. Dieses erobert die Länder, unterjocht die frucht-genährten Geschlechter, gründet durch Unterjochung anderer Unterjocher große Reiche, bildet Staaten und richtet Zivilisationen ein, um seinen Raub in Ruhe zu genießen.

So ungenügend alle unsere wissenschaftliche Kenntniß im Betreff der ersten Ausgangs-Punkte dieser geschichtlichen Entwickelung ist, dürfen wir doch die Annahme festhalten, daß die

Geburt und der früheste Aufenthalt der menschlichen Gattungen in warme und von reicher Vegetation bedeckte Länder zu setzen sei; schwieriger scheint es zu entscheiden, welche gewaltsame Veränderungen einen großen Theil des wohl bereits stark angewachsenen menschlichen Geschlechtes aus seinen natürlichen Geburts-Stätten rauheren und unwirthbareren Regionen zutrieb. Die Urbewohner der jetzigen indischen Halbinsel glauben wir beim ersten Dämmern der Geschichte in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend, wiederfinden zu dürfen, von wo aus sie unter der Anleitung einer, den Bedürfnissen des Hirtenlebens entsprechenden, sanften Religion in die tieferen Thäler der Indusländer zurückwandern, um wiederum von hier aus ihre Urheimath, die Länder des Ganges, gleichsam von Neuem in Besitz zu nehmen. Groß und tief müssen die Eindrücke dieser Einwanderung und Wiederkehr auf den Geist der nun so erfahrenen Geschlechter gewesen sein: den Bedürfnissen des Lebens kam eine üppig hervorbringende Natur mit williger Darbietung entgegen; Beschauung und ernste Betrachtung durften die nun sorglos sich Nährenden zu tiefem Nachsinnen über eine Welt hinleiten, in welcher sie jetzt Bedrängniß, Sorge, Nöthigung zu harter Arbeit, ja zu Streit und Kampf um Besitz kennen gelernt hatten. Dem jetzt sich als wiedergeboren empfindenden Brahmanen durfte der Krieger als Beschützer der äußeren Ruhe nothwendig und deßhalb bemitleidenswerth erscheinen; der Jäger ward ihm aber entsetzlich, und der Schlächter des befreundeten Hausthieres ganz undenklich. Diesem Volke entwuchsen keine Eberhauer aus dem Zahngebisse, und doch blieb es muthiger als irgend ein Volk der Erde, denn es ertrug von seinen späteren Peinigern jede Qual und Todesart standhaft für die Reinheit seines milden Glaubens, von welchem nie ein Brahmane oder Buddhist, etwa aus Furcht oder für Gewinn, wie dieses von Bekennern jeder anderen Religion geschah, sich abwendig machen ließ.

In den gleichen Thälern der Indus-Länder glauben wir aber auch die Scheidung vor sich gehen zu sehen, durch welche verwandte Geschlechter von den südwärts in das alte Geburtsland zurückziehenden sich trennten, um westwärts in die weiten Länder Vorderasiens vorzudringen, wo wir sie im Verlaufe der

Zeit, als Eroberer und Gründer mächtiger Reiche, mit immer größerer Bestimmtheit Monumente der Geschichte errichten sehen. Diese Völker hatten die Wüsten durchwandert, welche die äußersten asiatischen Vorländer vom Induslande trennen; das vom Hunger gequälte Raubthier hatte sie hier gelehrt, nicht mehr der Milch, sondern auch des Fleisches ihrer Heerden als Nahrung sich zu bedienen, bis alsbald nur Blut den Muth des Eroberers zu nähren fähig schien. Schon hatten aber die rauhen Steppen des über den indischen Gebirgsländern nordwärts hinaus sich erstreckenden Asiens, wohin einst die Flucht vor ungeheuren Naturvorgängen die Urbewohner milder Regionen getrieben, das menschliche Raubthier groß gezogen. Von dorther entströmten zu allen früheren und späteren Zeiten die Fluthen der Zerstörung und Vernichtung jedes Ansatzes zum Wiedergewinn sanfterer Menschlichkeit, wie sie uns schon die Ursagen der iranischen Stämme in der Meldung von den steten Kämpfen mit jenen turanischen Steppenvölkern bezeichnen. Angriff und Abwehr, Noth und Kampf, Sieg und Unterliegen, Herrschaft und Knechtschaft, Alles mit Blut besiegelt, nichts anderes zeigt uns fortan die Geschichte der menschlichen Geschlechter; als Folge des Sieges des Stärkeren alsbald eintretende Erschlaffung durch eine, von der Knechtschaft der Unterjochten getragene Kultur; worauf dann Ausrottung der Entarteten durch neue rohere Kräfte von noch ungesättigter Blutgier. Denn immer tiefer verfallend, scheinen Blut und Leichen die einzig würdige Nahrung für den Welteroberer zu werden: das Mahl des Thyestes wäre bei den Indern unmöglich gewesen: mit solchen entsetzlichen Bildern konnte jedoch die menschliche Einbildungskraft spielen, seitdem ihr Thier- und Menschenmord geläufig geworden war. Und sollte die Phantasie der zivilisirten modernen Menschen mit Abscheu von solchen Bildern sich abwenden dürfen, wenn sie sich an den Anblick eines Pariser Schlachthauses in seiner frühen Morgenbeschäftigung, vielleicht auch eines kriegerischen Schlachtfeldes am Abende eines glorreichen Sieges, gewöhnt hat? Gewiß dürften wir es bisher nur darin weiter als mit jenen Thyesteischen Speise-Mählern gebracht haben, daß uns eine herzlose Täuschung darüber möglich geworden ist, was unsern ältesten Ahnen noch in seiner Schrecklichkeit offenlag. Noch jene Völker, welche als Eroberer nach

Vorder-Asien vorgedrungen waren, vormochten ihr Erstaunen über das Verderben, in das sie gerathen, durch Ausbildung so ernster religiöser Begriffe kund zu geben, wie sie der parsischen Religion des Zoroaster zu Grunde liegen. Das Gute und das Böse: Licht und Nacht, Ormuzd und Ahriman, Kämpfen und Wirken, Schaffen und Zerstören: — Söhne des Lichtes traget Scheu vor der Nacht, versöhnet das Böse und wirket das Gute! — Noch gewahren wir hier einen dem alten Indus-Volke verwandten Geist, doch in Sünde verstrickt, im Zweifel über den Ausgang des nie voll sich entscheidenden Kampfes.

Aber auch einen anderen Ausgang suchte der, unter Qual und Leiden seiner Sündhaftigkeit sich bewußt werdende, verirrte Wille des menschlichen Geschlechtes aus dem, seinen natürlichen Adel entwürdigenden Verderben: hoch begabten Stämmen, denen das Gute so schwer fiel, ward das Schöne so leicht. In voller Bejahung des Willens zum Leben begriffen, wich der griechische Geist der Erkenntniß der schrecklichen Seite dieses Lebens zwar nicht aus, aber selbst diese Erkenntniß ward ihm nur zum Quelle künstlerischer Anschauung: er sah mit vollster Wahrhaftigkeit das Furchtbare; diese Wahrhaftigkeit selbst ward ihm aber zum Triebe einer Darstellung, welche eben durch ihre Wahrhaftigkeit schön ward. So sehen wir in dem Wirken des griechischen Geistes gleichsam einem Spiele zu, einem Wechsel zwischen Gestalten und Erkennen, wobei die Freude am Gestalten den Schrecken des Erkennens zu bemeistern sucht. Hierbei sich genügend, der Erscheinung froh, weil er die Wahrhaftigkeit der Erkenntniß in sie gebannt hat, frägt er nicht dem Zwecke des Daseins nach, und läßt den Kampf des Guten und Bösen, ähnlich der parsischen Lehre, unentschieden, da er für ein schönes Leben den Tod willig annimmt, nur darnach bestrebt, auch diesen schön zu gestalten.

Wir nannten dieß in einem erhabenen Sinne ein Spiel, nämlich ein Spiel des Intellektes in seiner Freilassung vom Willen, dem er jetzt nur zur eigenen Selbstbeschauung dient, — somit das Spiel des Überreichen an Geist. Aber das Bedenkliche der Beschaffenheit der Welt ist, daß alle Stufen der Entwickelung der Willensäußerungen, vom Walten der Urelemente durch alle niederen Organisationen hindurch bis zum reichsten menschlichen Intellekt, in Raum und Zeit zugleich neben

einander bestehen, und demnach die höchste Organisation immer nur auf der Grundlage selbst der rohesten Willens-Manifestationen sich als vorhanden und wirkend erkennen kann. Auch die Blüthe des griechischen Geistes war an die Bedingungen desselben komplizirten Daseins gebunden, welche einen nach unabänderlichen Gesetzen sich dahin bewegenden Erdball mit all seinen, nach abwärts gesehen, immer roher und unerbittlicher sich darstellenden Lebensgeburten zur Grundlage hat. So konnte sie als ein schöner Traum der Menschheit lange die Welt mit einem täuschenden Dufte erfüllen, an dem sich zu laben aber nur den von der Noth des Willens befreiten Geistern vergönnt war; und was konnte diesen endlich solcher Genuß anders als ein herzloses Gaukelspiel sein, wenn wir ersehen müssen, daß Blut und Mord ungebändigt und stets neu entbunden, die menschlichen Geschlechter durchrasen, die Gewalt einzig herrscht, und Geistesbefreiung nur durch Knechtung der Welt zu erkaufen möglich erscheint? Aber ein herzloses Gaukelspiel, wie wir es nannten, mußte das Befassen mit Kunst und der Genuß der durch sie aufgesuchten Befreiung von der Willensnoth nur noch sein, sobald in der Kunst nichts mehr zu erfinden war: das Ideal zu erreichen war die Sache des einzelnen Genies gewesen: was dem Wirken des Genies nachlebt, ist nur das Spiel der erlangten Geschicklichkeit, und so sehen wir denn die griechische Kunst, ohne den griechischen Genius, das große römische Reich durchleben, ohne eine Thräne des Armen trocknen, ohne dem vertrockneten Herzen des Reichen eine Zähre entlocken zu können. Vermöchte uns aus weiter Ferne ein langer Sonnenschein zu täuschen, den wir über dem Reiche der Antoninen friedvoll ausgebreitet sehen, so würden wir einen, immerhin noch kurzen, Triumph des künstlerisch philosophischen Geistes über die rohe Bewegung der rastlos sich zerstörenden Willenskräfte der Geschichte einzeichnen dürfen. Doch würde uns auch hierbei nur ein Anschein beirren, welcher uns Erschlaffung für Beruhigung ansehen ließe. Für thöricht mußte es dagegen erkannt werden, durch noch so sorgsame Vorkehrungen der Gewalt die Gewalt aufhalten zu können. Auch jener Weltfrieden beruhte nur auf dem Rechte des Stärkeren, und nie hatte das menschliche Geschlecht, seitdem es zuerst dem Hunger nach blutiger Beute verfallen, aufgehört durch jenes Recht sich einzig zu Besitz und

Genuß für befugt zu halten. Dem kunstschöpferischen Griechen galt es, nicht minder als dem rohesten Barbaren, für das einzige weltgestaltende Gesetz: es giebt keine Blutschuld, die nicht auch dieses schön gestaltende Volk in zerfleischendem Hasse auf seinen Nächsten auf sich lud; bis dann der Stärkere auch ihm wieder nahe kam, dieser Stärkere abermals dem Gewaltsameren unterlag, und so Jahrhunderte auf Jahrhunderte, stets neue rohere Kräfte in das Spiel führend, uns heute endlich zu unserem Schutze hinter alljährlich sich vergrößernde Riesenkanonen und Panzermauern geworfen haben.

Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewußtsein gekommen, daß das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es nothwendig in stets zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurtheilung des natürlichen Menschen gewonnene Anzeigen, sowie sagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, ließen sie die natürliche Art dieses Menschen, und seinen jetzigen Zustand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Mysterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzen-Nahrung; kein Weiser sann nach ihm über das Wesen der Welt nach, ohne auf seine Lehre zurückzukommen. Stille Genossenschaften gründeten sich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüthen die Befolgung dieser Lehre als ein religiöses Reinigungsmittel von Sünde und Elend ausübten. Unter den Ärmsten und von der Welt Abgelegensten erschien der Heiland, den Weg der Erlösung nicht mehr durch Lehren, sondern durch das Beispiel zu weisen: sein eigenes Fleisch und Blut gab er, als letztes höchstes Sühnungsopfer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: — „solches allein genießet zu meinem Angedenken." Dieses das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers ausgeübt. Wie mit angstvoller Gewissensqual verfolgt diese Lehre die christliche Kirche, ohne daß diese sie je in ihrer Reinheit zur Befolgung bringen könnte, trotzdem sie, sehr ernstlich erwogen, den allgemein faßlichsten Kern des Christenthums bilden sollte. Sie wurde zu einer symbolischen Aktion, vom Priester ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn sich nur in den zeitweilig verordneten Fasten ausspricht, ihre strenge

Befolgung aber nur gewissen religiösen Orden, mehr im Sinne einer Demuth fördernden Entsagung, als dem eines leiblichen wie geistigen Heilmittels, auferlegt blieb.

Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von thierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heißt aber so viel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechtes selbst bekennen. Berufen, den auf Raub und Gewalt begründeten Staat aufzuheben, mußte der Kirche, dem Geiste der Geschichte entsprechend, die Erlangung der Herrschaft über Reich und Staaten als erfolgreichstes Mittel erscheinen. Hierzu, um verfallende Geschlechter sich zu unterwerfen, bedurfte sie der Hilfe des Schreckens, und der eigenthümliche Umstand, daß das Christenthum als aus dem Judenthum hervorgegangen angesehen werden konnte, führte zur Aneignung der nöthig dünkenden Schreckmittel. Hier hatte der Stammgott eines kleinen Volkes den Seinigen, sobald sie streng die Gesetze hielten, durch deren genaueste Befolgung sie gegen alle übrigen Völker der Erde sich abgeschlossen erhalten sollten, die einstige Beherrschung der ganzen Welt, mit allem was darin lebt und webt, verhießen. In Erwiderung dieser Sonderstellung von allen Völkern gleich gehaßt und verachtet, ohne eigene Produktivität, nur durch Ausbeutung des allgemeinen Verfalles sein Dasein fristend, wäre dieses Volk sehr wahrscheinlich im Verlaufe gewaltsamer Umwälzungen ebenso verschwunden, wie die größesten und edelsten Geschlechter völlig erloschen sind; namentlich schien der Islam dazu berufen, das Werk der gänzlichen Auslöschung des Judenthums auszuführen, da er sich des Juden-Gottes als Schöpfers des Himmels und der Erde selbst bemächtigte, um ihn mit Feuer und Schwert zum alleinigen Gott alles Athmenden zu erheben. Die Theilnahme an dieser Weltherrschaft ihres Jehova glaubten, so scheint es, die Juden verscherzen zu können, da sie andererseits Theilnahme an einer Ausbildung der christlichen Religion gewonnen hatten, welche ihnen diese, mit allen ihren Erfolgen für Herrschaft, Kultur und Zivilisation, im Verlaufe der Zeiten in die Hände zu liefern sehr wohl geeignet war.

Denn der erstaunliche Ausgangspunkt hierfür war geschichtlich gegeben: — in einem Winkel des Winkellandes Judäa war Jesus von Nazareth geboren. Anstatt in solcher unvergleichlich niedrigen Herkunft ein Zeugniß dafür zu erblicken, daß unter den herrschenden und hochgebildeten Völkern der damaligen Geschichtsepoche keine Stätte für die Geburt des Erlösers der Armen zu finden war, sondern gerade dieses, einzig durch die Verachtung selbst der Juden ausgezeichnete Galiläa, eben vermöge seiner tiefest erscheinenden Erniedrigung, zur Wiege des neuen Glaubens berufen sein konnte, — dünkte es den ersten Gläubigen, armen, dem jüdischen Gesetze stumpf unterworfenen Hirten und Landbauern, unerläßlich, die Abkunft ihres Heilandes aus dem Königsstamme David's nachweisen zu können, wie zur Entschuldigung für sein kühnes Vorgehen gegen das ganze jüdische Gesetz. Bleibt es mehr als zweifelhaft, ob Jesus selbst von jüdischem Stamme gewesen sei, da die Bewohner von Galiläa eben ihrer unächten Herkunft wegen von den Juden verachtet waren, so mögen wir dieß, wie alles die geschichtliche Erscheinung des Erlösers Betreffende, hier gern dem Historiker überlassen, der seinerseits ja wiederum erklärt mit einem „sündenlosen Jesus nichts anfangen zu können". Uns wird es dagegen genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judenthums zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten. Wie wir dieß bereits zuvor berührten, gewann gerade hieraus aber die Kirche ihre Befähigung zu Macht und Herrschaft; denn wo wir christliche Heere, selbst unter dem Zeichen des Kreuzes, zu Raub und Blutvergießen ausziehen sahen, war nicht der Allduldder anzurufen, sondern Moses, Josua, Gideon, und wie die Vorkämpfer Jehova's für die israelitischen Stämme hießen, waren dann die Namen, deren Anrufung es zur Befeuerung des Schlachtenmuthes bedurfte; wovon denn die Geschichte England's aus den Zeiten der Puritaner-Kriege ein deutliches, die ganze alttestamentliche Entwickelung der englischen Kirche beleuchtendes Beispiel aufweist. Wie ohne diese Hereinziehung des altjüdischen Geistes und seine Gleichstellung mit dem des rein christlichen Evangeliums, wäre es auch bis auf den heutigen Tag noch möglich, kirchliche Ansprüche an die „zivilisirte Welt" zu erheben, deren Völker, wie zur gegenseitigen Ausrottung bis an die Zähne bewaffnet, ihren

Friedenswohlstand vergeuden, um beim ersten Zeichen des Kriegsherrn methodisch zerfleischend über sich herzufallen? Offenbar ist es nicht Jesus Christus, der Erlöser, den unsere Herren Feldprediger vor dem Beginne der Schlacht den um sie versammelten Bataillonen zum Vorbild empfehlen; sondern, nennen sie ihn, so werden sie wohl meinen: Jehova, Jahve, oder einen der Elohim, der alle Götter außer sich haßte, und sie deßhalb von seinem treuen Volke unterjocht wissen wollte.

Gehen wir nun unserer so sehr gepriesenen Zivilisation auf den Grund, so finden wir, daß sie eigentlich für den nie voll erblühenden Geist der christlichen Religion eintreten soll, welche einzig zur gleißnerischen Heiligung eines Kompromisses zwischen Rohheit und Feigheit benutzt erscheint. Als ein charakteristischer Ausgangspunkt dieser Zivilisation ist es zu betrachten, daß die Kirche die von ihr zum Tode verurtheilten Andersgläubigen der weltlichen Gewalt mit der Empfehlung übergab, bei der Vollziehung des Urtheils kein Blut zu vergießen, demnach aber gegen die Verbrennung durch Feuer nichts einzuwenden hatte. Es ist erwiesen, daß auf diese unblutige Weise die kräftigsten und edelsten Geister der Völker ausgerottet worden sind, die nun, um diese verwaist, in die Zucht zivilisatorischer Gewalten genommen wurden, welche, ihrerseits dem Vorgange der Kirche nachahmend, die, nach neueren Philosophen, abstrakt treffende Flinten- und Kanonen-Kugel dem konkret Blutwunden schlagenden Schwerte und Spieße substituirten. War uns der Anblick des den Göttern geopferten Stiers ein Greuel geworden, so wird nun in sauberen, von Wasser durchspülten Schlachthäusern ein tägliches Blutbad der Beachtung aller derer entzogen, die beim Mittagsmahle sich die bis zur Unkenntlichkeit hergerichteten Leichentheile ermordeter Hausthiere wohl schmecken lassen sollen. Begründen sich alle unsere Staaten auf Eroberung und Unterjochung vorgefundener Landes-Insassen, und nahm der letzte Eroberer für sich und die Seinigen den Grund und Boden des Landes in leibeigenen Besitz — wovon England noch jetzt ein wohlerhaltenes Beispiel darbietet —, so gab Erschlaffung und Verfall der herrschenden Geschlechter doch auch das Mittel zu einer allmählichen Verwischung des barbarischen Anscheines solcher ungleichen Besitzes-Vertheilung: das Geld, für welches endlich Grund und Boden den verschuldeten

Eigenthümern abgekauft werden konnte, gab dem Käufer dasselbe Recht wie dem einstigen Eroberer, und über den Besitz der Welt verständigt sich jetzt der Jude mit dem Junker, während der Jurist mit dem Jesuiten über das Recht im Allgemeinen ein Abkommen zu treffen sucht. Leider hat dieser friedliche Anschein das Schlimme, daß Keiner dem Anderen traut, da das Recht der Gewalt einzig im Gewissen Aller lebendig ist, und jeder Verkehr der Völker unter sich nur durch Politiker geleitet zu werden für möglich gehalten wird, welche wachsam die von Machiavell aufgezeichnete Lehre befolgen: „was du nicht willst, daß er dir thu', das füge deinem Nächsten zu". So müssen wir es auch diesem staatserhaltenden Gedanken für entsprechend ansehen, daß unsere leiblich ihn darstellenden höchsten Herren, wenn es für bedeutende Manifestationen sich im fürstlichen Schmuck zu zeigen gilt, hierfür die Militär-Uniform anlegen, so übel und würdelos sie, endlich einzig für praktische Zwecke hergerichtet, die Gestalten kleiden möge, welche für alle Zeiten im höchsten Richter-Gewande gewiß edler und würdiger sich ausnehmen dürften.

Ersehen wir hieran, daß unserer so komplizirten Zivilisation selbst nur die Verhüllung unserer durchaus unchristlichen Herkunft nicht gelingen will, und kann unmöglich das Evangelium, auf das wir trotzdem in zartester Jugend bereits vereidigt werden, zu ihrer Erklärung, geschweige denn zu ihrer Rechtfertigung herbeigezogen werden, so hätten wir in unserem Zustande sehr wohl einen Triumph der Feinde des christlichen Glaubens zu erkennen.

Wer hierüber sich klar gemacht hat, muß auch leicht einsehen, warum in gleicher Weise auf dem der Zivilisation abliegenden Gebiete der Geistes-Kultur ein immer tieferer Verfall sich kund giebt: die Gewalt kann zivilisiren, die Kultur muß dagegen aus dem Boden des Friedens sprossen, wie sie schon ihren Namen von der Pflege des eigentlichen Bodengrundes her führt. Aus diesem Boden, der einzig dem thätig schaffenden Volke gehört, erwuchsen zu jeder Zeit auch einzig Kenntnisse, Wissenschaften und Künste, genährt durch jeweilig dem Volksgeiste entsprechende Religionen. Zu diesen Wissenschaften und Künsten des Friedens tritt nun die rohe Gewalt des Eroberers und sagt ihnen: was von Euch zum Kriegshandwerk taugt — mag ge-

deihen, was nicht — mag verkommen. So sehen wir, daß das Gesetz Muhamed's zu dem eigentlichen Grundgesetze aller unserer Zivilisationen geworden ist, und unseren Wissenschaften und Künsten sieht man es an, wie sie unter ihm gedeihen. Es stehe nur irgendwo ein guter Kopf auf, der es zugleich von Herzen redlich meint; die Wissenschaften und Künste der Zivilisation wissen ihm bald die Wege zu weisen. Hier wird gefragt: bist du einer herzlosen und schlechten Zivilisation nützlich oder nicht? Von den sogenannten Natur-Wissenschaften, namentlich der Physik und Chemie, ist den Kriegs-Behörden weis gemacht worden, daß in ihnen noch ungemein viel zerstörende Kräfte und Stoffe aufzufinden möglich wäre, wenn auch leider das Mittel gegen Frost und Hagelschlag sobald noch nicht herbeizuschaffen sei. Diese werden besonders begünstigt; auch fördern die entehrenden Krankheiten unserer Kultur alle die menschenschänderischen Ausgeburten der spekulativen Thier-Vivisektion in unseren physiologischen Operatorien, zu deren Schutz Staat und Reich sich sogar auf den „wissenschaftlichen Standpunkt" stellen. Den Ruin, den in eine mögliche gesunde Entwickelung einer christlichen Volkskultur die lateinische Wiedergeburt der griechischen Künste hineingetragen hat, verarbeitet Jahr um Jahr eine dumpf vor sich dahin stümpernde Philologie, den Hütern des antiken Gesetzes des Rechtes des Stärkeren gefallsüchtig zuschmunzelnd. Alle Künste aber werden herbeigezogen und gepflegt, sobald sie zur Abwendung vom Gewahrwerden des Elendes, in dem wir uns etwa begriffen fühlen könnten, dienlich erscheinen. Zerstreuung, Zerstreuung! Nur keine Sammlung, als höchstens Geld-Sammlungen für Feuer- und Wasserbeschädigte, für welche die Kriegskassen kein Geld haben.

Und für diese Welt wird immerfort gemalt nnd musizirt. In den Gallerien wird Raphael fort und fort bewundert und erklärt, und seine „Sixtina" bleibt den Kunstkennern ein größtes Meisterstück. In Konzert-Sälen wird aber auch Beethoven gehört; und fragen wir uns nun, was unserem Publikum wohl eine Pastoral-Symphonie sagen möge, so bringt uns diese Frage, tief und ernstlich erwogen, auf Gedanken, wie sie dem Verfasser dieses Aufsatzes sich immer unabweisbarer aufdrängten, und welche er nun seinen geneigten Lesern faßlich mitzutheilen versuchen will, vorausgesetzt, daß die Annahme eines tiefen Ver-

falles, in welchen der geschichtliche Mensch gerathen, nicht bereits vom Weiterbeschreiten des eingeschlagenen Weges sie abgeschreckt hat.

III.

Die Annahme einer Entartung des menschlichen Geschlechtes dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheint, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer begründeten Hoffnung zuführen könnte. Die sogenannte pessimistische Welt-Ansicht müßte uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, daß sie sich auf die Beurtheilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifizirt werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns soweit bekannt würde, daß wir aus seiner richtig wahrgenommenen Natur-Anlage auf eine später eingetretene Entartung schließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Natur-Anlage begründet lag. Dürfen wir nämlich die Annahme bestätigt finden, daß die Entartung durch übermächtige äußere Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müßte uns die bisher bekannt gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung seines Bewußtseins für die Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Kenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse gelten können.

So unbestimmt, und oft in kürzester Zeit sich widersprechend, auch die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschung sich herausstellen und häufig uns mehr beirren als aufklären, scheint doch eine Annahme unserer Geologen als unwidersprechlich sich zu behaupten, nämlich diese, daß das zuletzt dem Schooße der animalischen Bevölkerung der Erde entwachsene menschliche Geschlecht, welchem wir noch jetzt angehören, wenigstens zu einem großen Theile, eine gewaltsame Umgestaltung der Oberfläche unseres Planeten erlebt hat. Hiervon überzeugend spricht zu uns ein sorgfältiger Überblick der Gestalt unserer Erdkugel: dieser zeigt uns, daß in irgend einer Epoche ihrer letzten Aus-

bildung große Theile der verbundenen Festländer versanken, andere emporstiegen, während unermeßliche Wasserfluthen vom Südpole her endlich nur an den, gleich Eisbrechern gegen sie sich vorstreckenden, spitzen Ausläufern der sich behauptenden Festländer der nördlichen Halbkugel, sich stauten und verliefen, nachdem sie alles Überlebende in furchtbarer Flucht vor sich hergetrieben hatten. Die Zeugnisse für die Richtigkeit einer solchen Flucht des animalischen Lebens aus den Tropenkreisen bis in die rauhesten nordischen Zonen, wie sie unsere Geologen in Folge von Ausgrabungen, z. B. von Elephanten-Skeletten in Sibirien, liefern, sind allbekannt. Wichtig für unsere Untersuchung ist es dagegen, sich eine Vorstellung von den Veränderungen zu verschaffen, welche durch solche gewaltsame Dislokationen der Erdbewohner bei den, bisher im Mutterschooße ihrer Urgeburtsländer groß gezogenen, thierischen und menschlichen Geschlechtern nothwendig eingetreten sein müssen. Sehr gewiß muß das Hervortreten ungeheurer Wüsten, wie der afrikanischen Sahara, die Anwohner der vorherigen, von üppigen Uferländern umgebenen Binnenseen in eine Hungersnoth geworfen haben, von deren Schrecklichkeit wir uns einen Begriff machen können, wenn uns von den wüthenden Leiden Schiffbrüchiger berichtet wird, durch welche vollkommen zivilisirte Bürger unserer heutigen Staaten zum Menschenfraße hingetrieben wurden. In den feuchten Ufer-Umgebungen der Canadischen Seen leben jetzt noch den Panthern und Tigern verwandte thierische Geschlechter als Fruchtesser, während an jenen Wüstenrändern der geschichtliche Tiger und Löwe zum blutgierigsten reißenden Thiere sich ausbildete. Daß ursprünglich der Hunger allein es gewesen sein muß, welcher den Menschen zum Thiermord und zur Ernährung durch Fleisch und Blut angetrieben hat, nicht aber diese Nöthigung bloß durch Versetzung in kältere Klimaten eingetreten sei, wie diejenigen wissen wollen, welche thierische Nahrung in nördlichen Gegenden als Pflicht der Selbsterhaltung vorgeschrieben glauben, beweist die offenliegende Thatsache, daß große Völker, welchen reichliche Frucht-Nahrung zu Gebote steht, selbst in rauheren Klimaten durch fast ausschließlich vegetabilische Nahrung nichts von ihrer Kraft und Ausdauer einbüßen, wie dieß an den, zugleich zu vorzüglich hohem Lebensalter gelangenden, russischen Bauern zu ersehen

ist; von den Japanesen, welche nur Frucht-Nahrung kennen, wird außerdem der tapferste Kriegsmuth bei schärfstem Verstande gerühmt. Es sind demnach ganz abnorme Fälle anzunehmen, durch welche z. B. bei den, nordasiatischen Steppen zugetriebenen malayischen Stämmen, der Hunger auch den Blutdurst erzeugte, von welchem die Geschichte uns lehrt, daß er nie zu stillen ist und dem Menschen zwar nicht Muth, aber das Rasen zerstörender Wuth eingiebt. Man kann es nicht anders erfinden, als daß, wie das reißende Thier sich zum König der Wälder aufwarf, nicht minder das menschliche Raubthier sich zum Beherrscher der friedlichen Welt gemacht hat: ein Erfolg der vorangehenden Erd-Revolutionen, der den vorgeschichtlichen Menschen ebenso überrascht hat wie er auf jene unvorbereitet war Wie nun aber auch das Raubthier nicht gedeiht, sehen wir auch den herrschenden Raubmenschen verkommen. In der Folge naturwidriger Nahrung siecht er in Krankheiten, welche nur an ihm sich zeigen, dahin und erreicht nie mehr weder sein natürliches Lebensalter noch einen sanften Tod, sondern wird von, nur ihm bekannten Leiden und Nöthen, leiblicher wie seelischer Art, durch ein nichtiges Leben zu einem stets erschreckenden Abbruch desselben dahin gequält.*)

Wenn wir anfänglich den Erfolgen dieses menschlichen Raubthieres, wie sie uns die Weltgeschichte aufweist, im weitesten Überblicke nachgingen, so möge es uns nun dienlich erscheinen, wiederum näher auf die diesen Erfolgen entgegen wirkenden Versuche zur Wiederauffindung des „verlorenen Paradieses“ einzugehen, denen wir im Verlaufe der Geschichte mit anscheinlich immer zunehmender Ohnmacht, und endlich fast unzuverspürender Wirkung, begegnen.

---

*) Der Verfasser verweist hier ausdrücklich auf das Buch: „Thalysia, oder das Heil der Menschheit“, von A. Gleizès, aus dem Französischen vortrefflich übersetzt und bearbeitet von Robert Springer. (Berlin 1873. Verlag von Otto Janke.) Ohne genaue Kenntnißnahme von den in diesem Buche niedergelegten Ergebnissen sorgfältigster Forschungen, welche das ganze Leben eines der liebenswerthesten und tiefsinnigsten Franzosen eingenommen zu haben scheinen, dürfte es schwer werden, für die hieraus geschöpften und mit dem vorliegenden Versuche angedeuteten Folgerungen auf die Möglichkeit einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes, bei dem Leser eine zustimmende Aufmerksamkeit zu gewinnen.

Unter den zuletzt gemeinten Versuchen treffen wir in unserer Zeit die Vereine der sogenannten Vegetarianer an: gerade aus diesen, welche den Kernpunkt der Regenerationsfrage des menschlichen Geschlechtes unmittelbar in das Auge gefaßt zu haben scheinen, vernimmt man von einzelnen vorzüglichen Mitgliedern die Klage darüber, daß ihre Genossen die Enthaltung von Fleischnahrung zumeist nur aus persönlichen diätetischen Rücksichten ausüben, keinesweges aber damit den großen regeneratorischen Gedanken verbinden, auf welchen es, wollten die Vereine Macht gewinnen, einzig anzukommen hätte. Ihnen zunächst stehen, mit bereits einiger Maaßen ausgedehnterer praktischer Wirksamkeit, die Vereine zum Schutze der Thiere: von diesen, welche ebenfalls nur durch Vorhaltung von Zwecken der Nützlichkeit die Theilnahme des Volkes für sich zu gewinnen suchen, dürften wahrhaft ersprießliche Erfolge wohl erst dann zu erwarten sein, wenn sie das Mitleid mit den Thieren bis zu einer verständnißvollen Durchdringung der tieferen Tendenz des Vegetarianismus ausbildeten, wonach dann eine, auf solche gegenseitige Durchdringung begründete, Verbindung beider Vereine eine bereits nicht zu unterschätzende Macht bilden dürfte. Nicht minder würde eine von den genannten beiden Vereinen geleitete und ausgeführte Veredelung der bisher einzig an den Tag getretenen Tendenz der sogenannten Mäßigkeits-Vereine zu wichtigen Erfolgen führen können. Die Pest der Trunksucht, welche sich über alle Leibeigenen unserer modernen Kriegszivilisation als letzte Vertilgerin aufgeworfen hat, liefert dem Staate durch Steuererträge aller Art Zuflüsse, welchen dieser zu entsagen noch nirgends Neigung gezeigt hat; wogegen die wider sie gerichteten Vereine nur den praktischen Zweck wohlfeilerer Assekuranz für Seeschiffe, ihre Ladungen und sonstige, der Bewachung durch nüchterne Diener zu übergebende Etablissements im Sinne haben. Mit Verachtung und Hohn blickt unsere Zivilisation auf die Wirksamkeit der genannten drei, in ihrer Zersplitterung durchaus unwirksamen Vereinigungen hin: zu solcher Geringschätzung darf sich aber bereits Erstaunen als über wahnwitzige Anmaaßung, gesellen, wenn unseren großen Kriegsherren die Apostel der Friedensverbindungen mit unterthänigen Gesuchen gegen den Krieg sich vorstellen. Hiervon erlebten wir noch in neuester Zeit ein Beispiel und haben uns der Antwort

unseres berühmten „Schlachtendenkers" zu entsinnen, worin als ein, wohl noch ein paar Jahrhunderte andauerndes, Hinderniß des Friedens der Mangel an Religiosität bei den Völkern bezeichnet wurde. Was hier unter Religiosität und Religion im Allgemeinen verstanden sein mochte, ist allerdings nicht leicht sich klar zu machen; namentlich dürfte es schwer fallen, die Irreligiosität gerade der Völker und Nationen, als solcher, sich als Feindin des Aufhörens der Kriege zu denken. Es muß hierunter von unserem General-Feldmarschall wohl etwas Anderes verstanden gewesen sein, und ein Hinblick auf die bisherigen Kundgebungen gewisser internationaler Friedensverbindungen dürfte erklären, warum man auf die dort ausgeübte Religiosität nicht viel giebt.

Die Fürsorge religiöser Belehrung ist hiergegen neuester Zeit wirklich versuchsweise den großen Arbeiter-Vereinigungen zugewendet worden, deren Berechtigung wohlwollenden Freunden der Humanität nicht unbeachtet bleiben durfte, deren wirkliche oder vermeintliche Übergriffe in die Gebiete der zu Recht bestehenden Staatsgesellschaft den Hütern derselben aber durchaus ungestattbar erscheinen mußten. Jede, selbst die anscheinend gerechteste Anforderung, welche der sogenannte Sozialismus an die durch unsere Zivilisation ausgebildete Gesellschaft erheben möchte, stellt, genau erwogen, die Berechtigung dieser Gesellschaft sofort in Frage. In Rücksicht hierauf, und weil es unthunlich erscheinen muß, die gesetzliche Anerkennung der gesetzlichen Auflösung des gesetzlich Bestehenden in Antrag zu bringen, können die Postulate der Sozialisten nicht anders als in einer Unklarheit sich zu erkennen geben, welche zu falschen Rechnungen führt, deren Fehler durch die ausgezeichneten Rechner unserer Zivilisation sofort nachgewiesen werden. Dennoch könnte man, und dieß zwar aus starken inneren Gründen, selbst den heutigen Sozialismus als sehr beachtenswerth von Seiten unserer staatlichen Gesellschaft ansehen, sobald er mit den drei zuvor in Betracht genommenen Verbindungen der Vegetarianer, der Thierschützer und der Mäßigkeitspfleger, in eine wahrhaftige und innige Vereinigung träte. Stünde von den, durch unsere Zivilisation nur auf korrekte Geltendmachung des berechnendsten Egoismus angewiesenen Menschen zu erwarten, daß die zuletzt in das Auge gefaßte Vereinigung, mit vollkommenem Verständ-

niß der Tendenz jeder der genannten, in ihrem Unzusammenhange machtlosen Verbindungen, unter ihnen einen vollen Bestand gewinnen könnte, so wäre auch die Hoffnung des Wiedergewinnes einer wahrhaften Religion nicht minder berechtigt. Was bisher den Begründern aller jener Vereinigungen nur aus Berechnungen der Klugheit aufgegangen zu sein schien, fußt, ihnen selbst zum Theil wohl unbewußt, auf einer Wurzel, welche wir ohne Scheu die eines religiösen Bewußtseins nennen wollen: selbst dem Grollen des Arbeiters, der alles Nützliche schafft um davon selber den verhältnißmäßig geringsten Nutzen zu ziehen, liegt eine Erkenntniß der tiefen Unsittlichkeit unserer Zivilisation zum Grunde, welcher von den Verfechtern der letzteren nur mit, in Wahrheit, lästerlichen Sophismen entgegnet werden kann; denn gesetzt, der leicht zu führende Beweis dafür, daß Reichthum an sich nicht glücklich macht, könnte vollkommen zutreffend geliefert werden, so würde doch nur dem Herzlosesten ein Widerspruch dagegen ankommen dürfen, daß Armuth elend macht. Unsere alt-testamentarische christliche Kirche beruft sich hierbei zur Erklärung der mislichen Beschaffenheit aller menschlichen Dinge auf den Sündenfall der ersten Menschen, welcher — höchst merkwürdiger Weise — nach der jüdischen Tradition keineswegs von einem verbotenen Genusse von Thierfleisch, sondern dem einer Baumfrucht sich herleitet, womit in einer nicht minder auffälligen Verbindung steht, daß der Judengott das fette Lammopfer Abel's schmackhafter fand als das Feldfruchtopfer Kain's. Wir sehen aus solchen bedenklichen Äußerungen des Charakters des jüdischen Stamm-Gottes eine Religion hervorgehen, gegen deren unmittelbare Verwendung zur Regeneration des Menschen-Geschlechtes ein tief überzeugter Vegetarianer unserer Tage bedeutende Einwendungen zu machen haben dürfte. Nehmen wir hinwider an, daß, in seinem angelegentlichen Vernehmen mit dem Vegetarianer, dem Thierschutz-Vereinler die wahre Bedeutung des ihn bestimmenden Mitleides nothwendig aufgehen müsse, und beide dann den im Branntwein verkommenden Paria unserer Zivilisation mit der Verkündigung einer Neubelebung durch Enthaltung von jenem gegen die Verzweifelung eingenommenen Gifte, sich zuwendeten, so dürften aus dieser hiermit gedachten Vereinigung Erfolge zu gewinnen sein, wie sie vorbildlich die in gewissen amerikanischen

Gefängnissen angestellten Versuche aufgezeigt haben, durch welche die boshaftesten Verbrecher vermöge einer weislich geleiteten Pflanzen-Diät zu den sanftesten und rechtschaffensten Menschen umgewandelt wurden. Wessen Gedenken würden die Gemeinden dieses Vereines wohl feiern, wenn sie nach der Arbeit des Tages sich zum Mahle versammelten, um an Brot und Wein sich zu erlaben? —

Führen wir uns hiermit ein Phantasie-Bild vor, welches uns verwirklicht zu denken durch keine vernünftige Annahme, außer der des absoluten Pessimismus, uns verwehrt dünken darf, so kann es vielleicht als nicht minder ersprießlich gelten, auf die weitergehende Wirksamkeit des gedachten Vereines zu schließen, da wir hierbei von der einen, alle Regeneration bestimmenden Grundlage einer religiösen Überzeugung davon ausgehen, daß die Entartung des menschlichen Geschlechtes durch seinen Abfall von seiner natürlichen Nahrung bewirkt worden sei. Die durch besonnene Nachforschung zu erlangende Kenntniß davon, daß nur ein Theil — man nimmt an nur ein Drittheil — des menschlichen Geschlechtes in diesen Abfall verstrickt worden ist, dürfte uns an dem Beispiel des unleugbaren physischen Gedeihens der größeren Hälfte desselben, welche bei der natürlichen Nahrung verblieben ist, sehr füglich über die Wege belehren, die wir zum Zwecke der Regeneration der entarteten, obwohl herrschenden Hälfte einzuschlagen hätten. Ist die Annahme, daß in nordischen Klimaten die Fleisch-Nahrung unerläßlich sei, begründet, was hielte uns davon ab, eine vernunftgemäß angeleitete Völkerwanderung in solche Länder unseres Erdballes auszuführen, welche, wie dieß von der einzigen Südamerikanischen Halbinsel behauptet worden ist, vermöge ihrer überwuchernden Produktivität die heutige Bevölkerung aller Welttheile zu ernähren im Stande sind? Die an Fruchtbarkeit überreichen Länder Süd-Afrika's überlassen unsere Staatslenker der Politik des englischen Handels-Interesses, während sie mit den kräftigsten ihrer Unterthanen, sobald sie vor dem drohenden Hungertode fliehen, nichts anderes anzufangen wissen, als sie, im besten Falle ungehindert, jedenfalls aber ungeleitet und der Ausbeutung für fremde Rechnung übergeben, davon ziehen zu lassen. Da dieses nun so steht, würden die von uns gedachten Vereine, zur Durchführung

ihrer Tendenzen, ihre Sorgsamkeit und Thätigkeit, vielleicht nicht ohne Glück, der Auswanderung zuzuwenden haben; und den neuesten Erfahrungen nach erscheint es nicht unmöglich, daß bald diese, wie behauptet wird, der Fleisch-Nahrung durchaus bedürftigen nordischen Länder den Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weiter belästigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung zurückgelassen blieben, wo diese dann als Vertilger der auf den verödeten Landstrichen etwa überhand nehmenden reißenden Thiere sich recht gut ausnehmen würden. Uns aber dürfte daraus kein moralischer Nachtheil erwachsen, daß wir, etwa nach Christus' Worten: „gebet dem Kaiser was des Kaisers, und Gotte was Gotte ist", den Jägern ihre Jagdreviere lassen, unsere Äcker aber für uns bauen: die von unserem Schweiße gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsäcke unserer Zivilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie die Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, sofort zu staunendem Schweigen gebracht werden.

Bei der gewiß nicht verzagten Ausmalung des uns vorschwebenden Phantasie-Bildes eines Regenerations-Versuches des menschlichen Geschlechtes, haben wir für jetzt aller der Einwendungen nicht zu achten, welche uns von den Freunden unserer Zivilisation gemacht werden könnten. Nach dieser Seite hin beruht unsere Annahme ergebnißvollster Möglichkeiten auf den durch redliche wissenschaftliche Forschungen gewonnenen Erkenntnissen, deren klare Einsicht uns durch die aufopfernde Thätigkeit edler Menschen — unter denen wir zuvor eines der Vortrefflichsten gedachten — erleichtert worden ist. Während wir hierauf alle jene denkbaren Einsprüche verweisen, haben wir uns selbst sehr gründlich nur noch in der einen Voraussetzung zu bestärken, daß nämlich aller ächte Antrieb, und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen könne. Nachdem unsere übersichtliche Darstellung uns stark beleuchtenden Andeutungen in diesem Betreff bereits wiederholt nahe geführt hat, müssen wir uns jetzt diesem Hauptstücke unserer Untersuchung vorzüglich zuwenden, da wir von ihm aus auch erst den, vorsätzlich uns zunächst bestimmenden, Ausblick

auf die Kunst mit der verlangten Sicherheit zu richten vermögen werden.

Wir gingen von der Annahme einer Verderbniß des vorgeschichtlichen Menschen aus; unter diesem wollen wir keinesweges den Urmenschen verstehen, von dem wir vernünftiger Weise keine Kenntniß haben können, vielmehr die Geschlechter, von denen wir zwar keine Thaten, wohl aber Werke kennen. Diese Werke sind alle Erfindungen der Kultur, welche der geschichtliche Mensch für seine zivilisatorischen Zwecke nur benützt und verquemlicht, keinesweges erneuert oder vermehrt hat; vor Allem der Sprache, welche vom Sanskrit bis auf die neuesten europäischen Sprach-Amalgame eine zunehmende Degeneration aufdeckt. Wer bei diesem Überblicke die, in unserem heutigen Verfalle uns erstaunlich dünken müssenden Anlagen des menschlichen Geschlechtes genau erwägt, wird zu der Annahme gelangen dürfen, daß der ungeheure Drang, welcher, von Zerstörung zu Neubildung hin, alle Möglichkeiten seiner Befriedigung durchstrebend, als sein Werk diese Welt uns hinstellt, mit der Hervorbringung dieses Menschen an seinem Ziele angelangt war, da in ihm er seiner sich als Wille selbstbewußt ward, als welcher er nun, sich und sein Wesen erkennend, über sich selbst entscheiden konnte. Den zur Herbeiführung seiner letzten Erlösung nothwendigen Schrecken über sich selbst zu empfinden, wurde dieser Mensch durch eben jene ihm ermöglichte Erkenntniß, nämlich durch das Sich-Wiedererkennen in allen Erscheinungen des gleichen Willens, befähigt, und die Anleitung zur Ausbildung dieser Befähigung gab ihm das, nur ihm in dem hierzu nöthigen Grade empfindbare, Leiden. Stellen wir uns unter dem Göttlichen unwillkürlich eine Sphäre der Unmöglichkeit des Leidens vor, so beruht diese Vorstellung immer nur auf dem Wunsche einer Möglichkeit, für welche wir in Wahrheit keinen positiven, sondern nur einen negativen Ausdruck finden können. So lange wir dagegen das Werk des Willens, der wir selbst sind, zu vollziehen haben, sind wir in Wahrheit auf den Geist der Verneinung angewiesen, nämlich der Verneinung des eigenen Willens selbst, welcher, als blind und nur begehrend, sich deutlich wahrnehmbar nur in dem Unwillen gegen das kundgiebt, was ihm als Hinderniß oder Unbefriedigung widerwärtig ist. Da er aber doch selbst wiederum allein nur dieses sich Entgegenstrebende ist, so drückt

sein Wüthen nichts Anderes als seine Selbst-Verneinung aus, und hierüber zur Selbstbesinnung zu gelangen darf endlich nur das dem Leiden entkeimende Mitleiden ermöglichen, welches dann als Aufhebung des Willens die Negation einer Negation ausdrückt, die wir nach den Regeln der Logik als Affirmation verstehen.

Suchen wir nun hier, unter der Anleitung des großen Gedankens unseres Philosophen, das unerläßlich uns vorgelegte metaphysische Problem der Bestimmung des menschlichen Geschlechtes mit einiger Deutlichkeit uns nahe zu bringen, so hätten wir das, was wir als den Verfall des durch seine Handlungen geschichtlich uns bekannt gewordenen Geschlechtes bezeichneten, als die strenge Schule des Leidens anzuerkennen, welche der Wille in seiner Blindheit sich selbst auferlegte, um sehend zu werden; — etwa in dem Sinne der Macht, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft". Nach den Kenntnissen, welche wir von der allmählichen Bildung unseres Erdballes erlangt haben, hatte dieser auf seiner Oberfläche bereits einmal menschenähnliche Geschlechter hervorgebracht, die er dann durch eine neue Umwälzung aus seinem Innern wieder untergehen ließ; von dem hierauf neu zum Leben geförderten jetzigen menschlichen Geschlechte wissen wir, daß es, mindestens zu einem großen Theile, aus seinen Urgeburts-Stätten durch eine, die Erd-Oberfläche bedeutend umgestaltende, für jetzt letzte Revolution vertrieben worden ist. Zu einem paradiesischen Behagen an sich selbst zu gelangen, kann daher unmöglich die letzte Lösung des Räthsels dieses gewaltsamen Triebes sein, welcher in allen seinen Bildungen als furchtbar und erschreckend unserem Bewußtsein gegenwärtig bleibt. Stets werden alle die bereits erkannten Möglichkeiten der Zerstörung und Vernichtung, durch die er sein eigentliches Wesen kund giebt, vor uns liegen; unsere eigene Herkunft aus den Lebenskeimen, die wir in grauenhafter Gestaltung die Meerestiefen immer wieder hervorbringen sehen, wird unserem entsetzten Bewußtsein nie sich verbergen können. Und dieses zur Fähigkeit der Beschauung und Erkenntniß, somit zur Beruhigung des ungestümen Willensdranges gebildete Menschen-Geschlecht, bleibt es selber sich nicht stets noch auf allen den niedrigeren Stufen beharrend gegenwärtig, auf welchen ungenügende Ansätze zur Erreichung höherer Stufen, durch wilde

eigene Willens-Hindernisse gehemmt, zum Abscheu oder Mitleiden für uns, unabänderlich sich erhielten? Durfte dieser Um- und Ausblick selbst die im Schooße einer mütterlich sorgsamen Natur mild gepflegten und zu Sanftmuth erzogenen, edelsten Geschlechter der Menschen mit Trauer und Bangigkeit erfüllen, welches Leiden mußte sich ihrer bemächtigen, als sie ihrem eigenen Verfalle, ihrer Entartung bis zu den tiefsten Vorgeburten ihres Geschlechtes hinab, mit nur duldend möglicher Abwehr zuzusehen genöthigt waren? Die Geschichte dieses Abfalles, wie wir sie in weitesten Umrissen uns vorführten, dürfte, wenn wir sie als die Schule des Leidens des Menschen-Geschlechtes betrachten, die durch sie gewonnene Lehre uns darin erkennen lassen, daß wir einen, aus dem blindem Walten des weltgestaltenden Willens herrührenden, der Erreichung seines unbewußt angestrebten Zieles verderblichen, Schaden mit Bewußtsein wieder zu verbessern, gleichsam das vom Sturm umgeworfene Haus wieder aufzurichten und gegen neue Zerstörung zu sichern, angeleitet worden seien. Daß alle unsere Maschinen hierfür nichts ausrichten, dürfte den gegenwärtigen Geschlechtern bald einleuchten, da die Natur zu meistern nur denen gelingen kann, die sie verstehen und im Einverständniß mit ihr sich einzurichten wissen, wie dieß zunächst eben durch eine vernunft-gemäßere Vertheilung der Bevölkerung der Erde über deren Oberfläche geschehen würde; wogegen unsere stumpfsinnige Zivilisation mit ihren kleinlichen mechanischen und chemischen Hilfsmitteln, sowie mit der Aufopferung der besten Menschenkräfte für die Herstellung derselben, immer nur in einem fast kindisch erscheinenden Kampfe gegen die Unmöglichkeit sich gefällt. Hiergegen würden wir, selbst bei der Annahme bedeutender Erschütterungen unserer irdischen Wohnstätten, für alle Zukunft gegen die Möglichkeit des Rückfalles des menschlichen Geschlechtes von der erreichten Stufe höherer sittlicher Ausbildung gesichert sein, wenn unsere durch die Geschichte dieses Verfalles gewonnene Erfahrung ein religiöses Bewußtsein in uns begründet und befestigt hat, — dem jener drei Millionen Hindu's ähnlich, deren wir vorangehends gedachten.

Und würde eine gegen jeden Rückfall in die Unterthänigkeit unter die Gewalt des blind wüthenden Willens uns bewahrende Religion erst neu zu stiften sein? Feierten wir denn

nicht schon in unserem täglichen Mahle den Erlöser? Bedürften wir des ungeheuren allegorischen Ausschmuckes, mit welchem bisher noch alle Religionen, und namentlich auch die so tiefsinnige brahmanische, bis zur Fratzenhaftigkeit entstellt wurden? Haben doch wir das Leben nach seiner Wirklichkeit in unserer Geschichte vor uns, die jede Lehre durch ein wahrhaftiges Beispiel uns bezeichnet. Verstehen wir sie recht, diese Geschichte, und zwar im Geiste und in der Wahrheit, nicht nach dem Worte und der Lüge unserer Universitätshistoriker, welche nur Aktionen kennen, dem weitesten Eroberer ihr Lied singen, von dem Leiden der Menschheit aber nichts wissen wollen. Erkennen wir, mit dem Erlöser im Herzen, daß nicht ihre Handlungen, sondern ihre Leiden die Menschen der Vergangenheit uns nahe bringen und unseres Gedenkens würdig machen, daß nur dem unterliegenden, nicht dem siegenden Helden unsere Theilnahme zugehört. Möge der aus einer Regeneration des menschlichen Geschlechtes hervorgehende Zustand, durch die Kraft eines beruhigten Gewissens, sich noch so friedsam gestalten, stets und immer wird uns in der umgebenden Natur, in der Gewaltsamkeit der Urelemente, in den unabänderlich unter und neben uns sich geltend machenden niederen Willens-Manifestationen in Meer und Wüste, ja in dem Insekte, dem Wurme, den wir unachtsam zertreten, die ungeheure Tragik dieses Welten-Daseins zur Empfindung kommen, und täglich werden wir den Blick auf den Erlöser am Kreuze als letzte erhabene Zuflucht zu richten haben.

Wohl uns, wenn wir uns dann den Sinn für den Vermittler des zerschmetternd Erhabenen mit dem Bewußtsein eines reinen Lebenstriebes offen erhalten dürfen, und durch den künstlerischen Dichter der Welt-Tragik uns in eine versöhnende Empfindung dieses Menschenlebens beruhigend hinüber leiten lassen können. Dieser dichterische Priester, der einzige der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stets zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüber begleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes „Gleichniß" alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube unserer Zivilisation begraben liegt. Eben jener allegorischen Zuthaten, durch welche der edelste Kern

der Religion bisher so weit entstellt wurde, daß, da die geforderte reale Glaubhaftigkeit derselben endlich geleugnet werden mußte, dieser Kern selbst angenagt werden konnte, jenes theatralischen Gaukelwerkes, durch das wir noch heute das so leicht zu täuschende phantasievolle arme Volk, namentlich südlicher Länder, von wahrer Religiösität ab zu frivolem Spiele mit dem Göttlichen angeleitet sehen, — dieser so übel bewährten Beihilfen zur Aufrechterhaltung religiöser Kulte, werden wir nicht mehr bedürfen. Wir zeigten zuerst, wie nur das größte Genie der Kunst durch Umbildung in das Ideale den ursprünglichen erhabenen Sinn auch jener Allegorien uns retten konnte; wie jedoch dieselbe Kunst, von der Erfüllung dieser idealen Aufgabe gleichsam gesättigt, den realen Erscheinungen des Lebens sich zuwendend, eben von der tiefen Schlechtigkeit dieser Realität zu ihrem eigenen Verfalle hingezogen wurde. Nun aber haben wir eine neue Realität vor uns, ein, mit tiefem religiösen Bewußtsein von dem Grunde seines Verfalles aus diesem sich aufrichtendes und neu sich artendes Geschlecht, mit dem wahrhaftigen Buche einer wahrhaftigen Geschichte zur Hand, aus dem es jetzt ohne Selbstbelügung seine Belehrung über sich schöpft. Was einst den entartenden Athenern ihre großen Tragiker in erhaben gestalteten Beispielen vorführten, ohne über den rasend um sich greifenden Verfall ihres Volkes Macht zu gewinnen; was Shakespeare einer in eitler Täuschung sich für die Wiedergeburt der Künste und des freien Geistes haltenden, in herzloser Verblendung einem unempfundenen Schönen nachstrebenden Welt, zur bitteren Enttäuschung über ihren wahren, durchaus nichtigen Werth, als einer Welt der Gewalt und des Schreckens, im Spiegel seiner wunderbaren dramatischen Improvisationen vorhielt, ohne von seiner Zeit auch nur beachtet zu werden, — diese Werke der Leidenden sollen uns nun geleiten und angehören, während die Thaten der Handelnden der Geschichte nur durch jene uns noch vorhanden sein werden. So dürfte die Zeit der Erlösung der großen Kassandra der Weltgeschichte erschienen sein, der Erlösung von dem Fluche, für ihre Weissagungen keinen Glauben zu finden. Zu uns werden alle diese dichterischen Weisen geredet haben, und zu uns werden sie von Neuem sprechen.

Herzlosen, wie gedankenlosen Geistern ist es bisher geläufig

gewesen, den Zustand des menschlichen Geschlechtes, sobald es von den gemeinen Leiden eines sündhaften Lebens befreit wäre, als von träger Gleichgiltigkeit erfüllt sich vorzustellen, — wobei zugleich zu beachten ist, daß diese nur die Befreiung von der niedrigsten Willensnoth als das Leben mannigfaltig gestaltend im Sinne haben, während, wie wir dieß vorangehend soeben berührten, die Wirksamkeit großer Geister, Dichter und Seher stumpf von ihnen abgewiesen ward. Hiergegen erkannten wir das uns nothwendige Leben der Zukunft von jenen Leiden und Sorgen einzig durch einen bewußten Trieb befreit, dem das furchtbare Welträthsel stets gegenwärtig ist. Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Bethätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen großer Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntniß der Erlösungs-Bedürftigkeit. Dieser Erlösung selbst glauben wir in der geweihten Stunde, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen, vorempfindend bereits theilhaftig zu werden: uns beängstigt dann nicht mehr die Vorstellung jenes gähnenden Abgrundes, der grausenhaft gestalteten Ungeheuer der Tiefe, aller der süchtigen Ausgeburten des sich selbst zerfleischenden Willens, wie sie uns der Tag — ach! die Geschichte der Menschheit vorführte: rein und friedensehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welterlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen mit-leidenden Natur bewußt werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen, und, losgelöst von jener grauenhaften Ursächlichkeit alles Entstehens und Vergehens, fühlt sich der rastlose Wille in sich selbst gebunden, von sich selbst befreit.

Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Stromufer einen Nixen zur Harfe singen: „singe nur immer“, riefen sie ihm zu, „du kannst doch nicht selig werden“. Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt: die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. „Nicker, sei nicht mehr traurig“, rufen sie ihm nun zu: „der

Vater läßt dir sagen, du könntest doch noch selig werden". Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, daß nichts Holderes je zu vernehmen war. — Nun hieß uns der Erlöser selbst unser Sehnen, Glauben und Hoffen zu tönen und zu singen. Ihr edelstes Erbe hinterließ uns die christliche Kirche als alles klagende, alles sagende, tönende Seele der christlichen Religion. Den Tempel-Mauern entschwebt, durfte die heilige Musik jeden Raum der Natur neu belebend durchdringen, der Erlösungs-bedürftigen Menschheit eine neue Sprache lehrend, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmisverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte.

Aber was sagten unserer heutigen Welt auch die göttlichsten Werke der Tonkunst? Was können diese tönenden Offenbarungen aus der erlösenden Traum-Welt reinster Erkenntniß einem heutigen Konzert-Publikum sagen? Wem das unsägliche Glück vergönnt ist, mit Herz und Geist eine dieser vier letzten Beethoven'schen Symphonien rein und fleckenlos von sich aufgenommen zu wissen, stelle sich dagegen etwa vor, von welcher Beschaffenheit eine ganze große Zuhörerschaft sein müßte, die eine, wiederum der Beschaffenheit des Werkes selbst wahrhaft entsprechende, Wirkung durch eine Anhörung desselben empfangen dürfte: vielleicht verhülfe ihm zu solch einer Vorstellung die analogische Heranziehung des merkwürdigen Gottesdienstes der Shaker-Sekte in Amerika, deren Mitglieder, nach feierlich und herzlich bestätigtem Gelübde der Entsagung, im Tempel singend und tanzend sich ergehen. Drückt sich hier eine kindliche Freude über wiedergewonnene Unschuld aus, so dürfte uns, die wir die, durch Erkenntniß des Verfalles des menschlichen Geschlechtes errungene Sieges-Gewißheit des Willens über sich selbst mit unserem täglichen Speise-Mahle feiern, das Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen als ein weihevoll reinigender religiöser Akt selbst gelten. Zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage. „Ahnest Du den Schöpfer, Welt?" — so ruft der Dichter, der aus Bedarf der begrifflichen Wort-Sprache mit einer anthropomorphistischen Metapher ein Unausdrückbares misverständlich bezeichnen muß. Über alle Denkbarkeit des Begriffes hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare: wir ahnen, ja wir fühlen und sehen es, daß auch diese unentrinnbar dünkende

Welt des Willens nur ein Zustand ist, vergehend vor dem Einen: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!"

„Haben Sie schon einmal einen Staat regiert?" frug Mendelssohn-Bartholdy einst Berthold Auerbach, welcher sich in einer, dem berühmten Komponisten vermuthlich unliebsamen, Kritik der preußischen Regierung ergangen hatte. „Wollen Sie etwa eine Religion stiften?" dürfte der Verfasser dieses Aufsatzes befragt werden. Als solcher würde ich nun frei bekennen, daß ich dieß für ebenso unmöglich halte, als daß Herr Auerbach, wenn ihm etwa durch Mendelssohn's Vermittelung ein Staat übergeben worden wäre, diesen zu regieren verstanden haben möchte. Meine Gedanken in jenem Betreff kamen mir als schaffendem Künstler in seinem Verkehre mit der Öffentlichkeit an: mich durfte bedünken, daß ich in diesem Verkehre auf dem rechten Wege sei, sobald ich die Gründe erwog, aus welchen selbst ansehnliche und beneidete Erfolge vor dieser Öffentlichkeit mich durchaus unbefriedigt ließen. Da es mir möglich geworden ist, auf diesem Wege zu der Überzeugung davon zu gelangen, daß wahre Kunst nur auf der Grundlage wahrer Sittlichkeit gedeihen kann, durfte ich der ersteren einen um so höheren Beruf zuerkennen, als ich sie mit wahrer Religion vollkommen Eines erfand. Auf die Geschichte der Entwickelung des menschlichen Geschlechtes und seine Zukunft zu schließen, durfte dem Künstler so lange fern liegen, als er sie mit dem Verstande jener Frage Mendelssohn's begriff und den Staat etwa als die Mühle anzusehen hatte, durch welche das Getreide der Menschheit, nachdem es auf der Kriegs-Tenne ausgedroschen, hindurchgemahlen werden müsse, um genießbar zu werden. Da mich auf meinem Wege der richtige Schauder vor dieser Zurichtung der Menschheit für unerfindbare Zwecke erfassen konnte, erschien es mir endlich von glücklicher Vorbedeutung, daß ein, hiervon abliegender besserer Zustand der zukünftigen Menschheit, welchen Andere sich nur als ein häßliches Chaos vorstellen können, mir als ein höchst wohlgeordneter aufgehen durfte, da in ihm Religion und Kunst nicht nur erhalten werden, sondern sogar erst zur einzig richtigen Geltung gelangen sollten. Von diesem Wege ist die

Gewalt vollständig ausgeschlossen, da es nur der Erkräftigung der friedlichen Keime bedarf, die überall unter uns, wenn auch eben nur dürftig und schwach, bereits Boden gefaßt haben.

Anders kann es allerdings sich fügen, sobald der herrschenden Gewalt die Weisheit immer mehr schwinden sollte. Was diese Gewalt vermag, ersehen wir mit dem Erstaunen, welches Friedrich der Große einmal empfunden und humoristisch geäußert haben soll, als er einem fürstlichen Gaste, der ihm bei einem Parademanöver seine Verwunderung über die unvergleichliche Haltung seiner Soldaten ausdrückte, erwiderte: „nicht dieß, sondern, daß die Kerle uns nicht todtschießen, ist das Merkwürdigste." Es ist — glücklicher Weise! — nicht wohl abzusehen, wie bei den ausgezeichneten Triebfedern, welche für die militärische Ehre in Kraft gesetzt sind, die Kriegsmaschine innerlich sich abnützen und etwa in der Weise in sich zusammenbrechen sollte, daß einem Friedrich dem Großen nichts in seiner Art Merkwürdiges daran verbleiben dürfte. Dennoch muß es Bedenken erwecken, daß die fortschreitende Kriegskunst immer mehr, von den Triebfedern moralischer Kräfte ab, sich auf die Ausbildung mechanischer Kräfte hinwendet! hier werden die rohesten Kräfte der niederen Naturgewalten in ein künstliches Spiel gesetzt, in welches, trotz aller Mathematik und Arithmetik, der blinde Wille, in seiner Weise einmal mit elementarischer Macht losbrechend, sich einmischen könnte. Bereits bieten uns die gepanzerten Monitors, gegen welche sich das stolze herrliche Segelschiff nicht mehr behaupten kann, einen gespenstisch grausenhaften Anblick: stumm ergebene Menschen, die aber gar nicht mehr wie Menschen aussehen, bedienen diese Ungeheuer, und selbst aus der entsetzlichen Heizkammer werden sie nicht mehr desertiren: aber wie in der Natur alles seinen zerstörenden Feind hat, so bildet auch die Kunst im Meere Torpedo's und überall sonst Dynamit-Patronen u. dgl. Man sollte glauben, dieses Alles, mit Kunst, Wissenschaft, Tapferkeit und Ehrenpunkt, Leben und Habe, könnte einmal durch ein unberechenbares Versehen in die Luft fliegen. Zu solchen Ereignissen in großartigstem Style dürfte, nachdem unser Friedens-Wohlstand dort verpufft wäre, nur noch die langsam, aber mit blinder Unfehlbarkeit vorbereitete, allgemeine Hungersnoth ausbrechen: so stünden wir etwa wieder da, von wo unsere weltgeschichtliche Entwickelung ausging, und

es könnte wirklich den Anschein erhalten, „als habe Gott die Welt erschaffen damit sie der Teufel hole“, wie unser großer Philosoph dieß im jüdisch-christlichen Dogma ausgedrückt fand.

Da herrsche dann der Wille in seiner vollen Brutalität. Wohl uns, die wir den Gefilden hoher Ahnen uns zugewendet!

„Was nützt diese Erkenntniß?“

Ein Nachtrag zu: Religion und Kunst.

Fragt ihr, was die Erkenntniß des Verfalles der geschichtlichen Menschheit nützen soll, da wir doch alle durch die geschichtliche Entwickelung derselben das geworden sind, was wir sind, so könnte man zunächst abweisend etwa erwidern: fragt diejenigen, welche jene Erkenntniß von jeher wirklich und vollständig sich zu eigen machten, und erlernt von ihnen wahrhaft ihrer inne zu werden. Sie ist nicht neu; denn jeder große Geist ist einzig durch sie geleitet worden: fraget die wahrhaft großen Dichter aller Zeiten; fraget die Gründer wahrhafter Religionen. Gern würden wir euch auch an die mächtigen Staatenlenker verweisen, wenn selbst bei den größten derselben jene Erkenntniß richtig und vollständig vorauszusetzen wäre, was aus dem Grunde unmöglich ist, weil ihr Geschäft sie immer nur zum Experimentiren mit geschichtlich gegebenen Umständen anwies, nie aber den freien Blick über diese Umstände hinaus und in ihren Urstand hinein gestattete. Gerade der Staatenlenker ist es demnach, an dessen stets misrathenden Schöpfungen wir das üble Ergebniß des Nichtgewinnes jener Erkenntniß am deutlichsten nachzuweisen vermögen. Selbst ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntniß der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber selbst nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles der Welt, welche etwa auch anders zu denken wäre, geschweige denn der Ursache dieses Verfalles; worauf sich denn von je die Ansicht des absoluten Pessimismus gründete, von welcher, schon einer gewissen Bequemlichkeit halber, despotische Staatsmänner und Regenten im

Allgemeinen sich gern leiten lassen: dagegen nun allerdings eine noch weitergehende vollständige Erkenntniß des Grundes unseres Verfalles zugleich auf die Möglichkeit einer eben so gründlichen Regeneration hinleitet, womit für Staatsmänner wiederum gar nichts gesagt ist, da eine solche Erkenntniß weit über das Gebiet ihrer gewaltsamen, stets aber unfruchtbaren Wirksamkeit hinausgeht.

Um demnach zu erfahren, wen wir nicht zu befragen haben, um für die Erkenntniß der Welt mit uns in das Reine zu kommen, hätten wir etwa die gegenwärtige sogenannte politische Weltlage ganz allgemeinhin in das Auge zu fassen. Diese charakterisirt sich uns sofort, wenn wir das erste beste Zeitungsblatt zur Hand nehmen und es in dem Sinne, daß gar nichts darin uns persönlich anginge, durchlesen: wir treffen dann auf Soll ohne Haben, Wille ohne Vorstellung, und diese mit grenzenlosem Verlangen nach Macht, welche selbst der Mächtige nicht zu besitzen wähnt, wenn er nicht noch viel mehr Macht habe. Was dieser dann mit der Macht anzufangen im Sinne tragen möge, sucht man vergebens aufzufinden. Wir sehen da immer das Bild Robespierre's vor uns, welcher, nachdem ihm vermittelst der Guillotine alle Hindernisse für die Offenbarung seiner volkbeglückenden Ideen aus dem Wege geräumt waren, nun nichts wußte, und mit der Empfehlung der Tugendhaftigkeit im allgemeinen sich zu helfen suchte, welche man sonst viel einfacher in der Freimaurerloge sich verschaffte. Aber dem Anscheine nach ringen jetzt alle Staatenlenker um den Preis Robespierre's. Noch im vorigen Jahrhundert ward dieser Anschein weniger verwendet; da schlug man sich offen für die Interessen der Dynastien, allerdings sorgfältig überwacht vom Interesse der Jesuiten, die leider noch neuerdings den letzten Gewaltherrscher Frankreichs irre führten. Dieser vermeinte, für die Sicherung seiner Dynastie und im Interesse der Zivilisation nöthig zu haben, Preußen eine Schlappe beizubringen, und da Preußen sich hierzu nicht hergeben wollte, mußte es zu einem Kriege für die deutsche Einheit kommen. Die deutsche Einheit wurde demzufolge erkämpft und kontraktlich festgesetzt: was sie aber sagen sollte, war wiederum schwer zu beantworten. Wohl wird es uns aber für dereinst in Aussicht gestellt, hierüber Aufschluß zu erhalten, sobald nur erst noch viel mehr Macht angeschafft worden ist: die deutsche Einheit muß überall hin die

Zähne weisen können, selbst wenn sie nichts damit zu kauen mehr haben sollte. Man glaubt Robespierre im Wohlfahrtsausschusse vor sich sitzen zu sehen, wenn man das Bild des in abgeschiedener Einsamkeit sich abmühenden Gewaltigen sich vergegenwärtigt, wie er rastlos der Vermehrnng seiner Machtmittel nachspürt. Was mit den bereits bewährten Machtmitteln auszurichten und demnach der Welt zu sagen gewesen wäre, hätte dagegen zur rechten Zeit jenem Gewaltigen etwa beikommen dürfen, wenn die von uns gemeinte Erkenntniß ihn erleuchtet hätte. Wir glauben seinen Versicherungen der Friedensliebe gern; hat es sein Misliches, diese durch Kriegführung bewähren zu müssen, und hoffen wir aufrichtig, daß uns dereinst der wahre Frieden auch auf friedlichem Wege gewonnen werde, so hätte dem gewaltigen Niederkämpfer des letzten Friedenstörers es doch aufgehen dürfen, daß dem freventlich heraufbeschworenen furchtbaren Kriege ein anderer Friede zu entsprechen habe, als diese zu steter neuer Kriegsbereitheit geradezu anleitende Abmachung zu Frankfurt a. M. Hier würde dagegen die Erkenntniß der Nothwendigkeit und Möglichkeit einer wahrhaftigen Regeneration des der Kriegs-Zivilisation verfallenen Menschengeschlechtes einen Friedensschluß haben eingeben können, durch welchen der Weltfriede selbst sehr wohl anzubahnen war: es waren demnach nicht Festungen zu erobern, sondern zu schleifen, nicht Pfänder der zukünftigen Kriegssicherheit zu nehmen, sondern Pfänder der Friedenssicherung zu geben; wogegen nun historische Rechte gegen historische Ansprüche, alle auf das Recht der Eroberung begründet, einzig abgewogen und ausschläglich verwendet wurden. Wohl scheint es, daß der Staatenlenker mit dem besten Willen nicht weiter sehen kann, als es hier gekonnt wurde. Sie phantasiren Alle vom Weltfrieden; auch Napoleon III. hatte ihn im Sinne, nur sollte dieser Friede seiner Dynastie mit Frankreich zu gute kommen: denn anders können diese Gewaltigen sich ihn doch nicht vorstellen, als unter dem weithin respektirten Schutze von außerordentlich vielen Kanonen.

Jedenfalls dürften wir finden, daß, wenn *unsere* Erkenntniß für unnütz angesehen werden sollte, die Weltkenntniß unserer großen Staatsmänner sogar uns noch hart zum Schaden gereicht. —

Es ist mir bereits früher widerfahren, daß meinen Dar-

legungen des Verfalles unser öffentlichen Kunst nicht viel widersprochen, meinen Gedanken über eine Regeneration derselben jedoch mit heftigem Widerwillen entgegnet wurde. Sehen wir von den eigentlichen seichten Optimisten, den hoffnungsvollen Schooßkindern Abraham's ab, so können wir auch annehmen, daß die Ansicht von der Hinfälligkeit der Welt, ja der Verderbtheit und Schlechtigkeit der Menschen im Allgemeinen nicht besonders abstößt: was Alle unter einander von sich halten, wissen sie recht gut; selbst aber die Wissenschaft bekennt es nicht, weil sie beim „steten Fortschritt“ ihre Rechnung zu finden gelernt hat. Und die Religion? Luther's eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablasse der römischen Kirche, welche bekanntlich sogar vorsätzlich erst noch zu begehende Sünden sich bezahlen ließ: sein Eifer kam zu spät: die Welt wußte die Sünde bald gänzlich abzuschaffen, und die Erlösung vom Übel erwartet man jetzt gläubig durch Physik und Chemie.

Gestehen wir uns, daß es nicht leicht ist die Welt für die Anerkennung des Nutzens unserer Erkenntniß zu gewinnen, wenn gleich sie den Unnutzen der gemeinen Weltkenntniß leicht unbestritten lassen dürfte. Möge uns die Einsicht aber nicht davon abhalten, jenem Nutzen näher nachzuforschen. Hierfür werden wir uns nicht an die stumpfe Menge, sondern an die besseren Geister zu wenden haben, durch deren andererseits noch vorherrschende eigene Unklarheit der befreiende Lichtstrahl der richtigen Erkenntniß zu jener Menge eben noch nicht hindurchzubringen vermag. Diese Unklarheit ist aber so groß, daß es wirklich erstaunlich ist, die allerbedeutendsten Köpfe jeder Zeit, seit dem Aufkommen der Bibel, davon behaftet und zu Seichtigkeit des Urtheils angeleitet zu sehen. Man denke an Goethe, der Christus für problematisch, den lieben Gott aber für ganz ausgemacht hielt, im Betreff des letzteren allerdings die Freiheit sich wahrend, ihn in der Natur auf seine Weise aufzufinden; was dann zu allerhand physikalischen Versuchen und Experimenten führte, deren fortgesetzte Betreibung den gegenwärtig herrschenden menschlichen Intellekt wiederum zu dem Ergebnisse führen mußte, daß es gar keinen Gott gebe, sondern nur „Kraft und Stoff“. Es war — und dieß, wie spät erst! — einem einzigen großen Geiste vorbehalten, die mehr als tausendjährige Verwirrung zu lichten, in welche der jüdische Gottes-Begriff die

ganze christliche Welt verstrickt hatte: daß der unbefriedigte Denker endlich, auf dem Boden einer wahrhaftigen Ethik, wieder festen Fußes sich aufrichten konnte, verdanken wir dem Ausführer Kant's, dem weitherzigen Arthur Schopenhauer.

Wer sich von der Verwirrung des modernen Denkens, von der Lähmung des Intellektes unserer Zeit einen Begriff machen will, beachte nur die ungemeine Schwierigkeit, auf welche das richtige Verständniß des klarsten aller philosophischen Systeme, des Schopenhauer'schen, stößt. Wiederum muß uns dieß aber sehr erklärlich werden, sobald wir eben ersehen, daß mit dem vollkommenen Verständnisse dieser Philosophie eine so gründliche Umkehr unseres bisher gepflegten Urtheiles eintreten muß, wie sie ähnlich nur dem Heiden durch die Annahme des Christenthums zugemuthet war. Dennoch bleibt es bis zum Erschrecken verwunderlich, die Ergebnisse einer Philosophie, welche sich auf eine vollkommenste Ethik stützt, als hoffnungslos empfunden zu sehen; woraus denn hervorgeht, daß wir hoffnungsvoll sein wollen, ohne uns einer wahren Sittlichkeit bewußt sein zu müssen. Daß auf der hiermit ausgedrückten Verderbtheit der Herzen Schopenhauer's unerbittliche Verwerfung der Welt, wie diese eben als geschichtlich erkennbar sich einzig uns darstellt, beruht, erschreckt nun diejenigen, welche die gerade von Schopenhauer einzig deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des misleiteten Willens zu erkennen sich nicht bemühen. Diese Wege, welche sehr wohl zu einer Hoffnung führen können, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschließlich beschäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genöthigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eigenen Füßen.

In diesem Sinne und zur Anleitung für ein selbständiges Beschreiten der Wege wahrer Hoffnung, kann nach dem Stande unserer jetzigen Bildung nichts anderes empfohlen werden, als die Schopenhauer'sche Philosophie in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur zu machen; und an nichts anderem haben wir zu arbeiten, als auf jedem Gebiete des Lebens die Nothwendigkeit hiervon zur Geltung

zu bringen. Dürfte dieß gelingen, so wäre der wohlthätige, wahrhaft regeneratorische Erfolg davon gar nicht zu ermessen, da wir denn andererseits ersehen, zu welcher geistigen und sittlichen Unfähigkeit uns der Mangel einer richtigen, Alles durchdringenden Grund-Erkenntniß vom Wesen der Welt erniedrigt hat.

Die Päpste wußten sehr wohl was sie thaten, als sie dem Volke die Bibel entzogen, da namentlich das mit den Evangelien verbundene alte Testament den reinen christlichen Gedanken in der Weise unkenntlich machen konnte, daß, wenn jeder Unsinn und jede Gewaltthat aus ihm zu rechtfertigen möglich erschien, diese Verwendung klüger der Kirche vorbehalten, als auch dem Volke überlassen werden mochte. Fast müssen wir es als ein besonderes Unglück ansehen, daß Luther'n gegen die Ausartung der römischen Kirche keine andere Autoritäts-Waffe zu Gebote stand, als eben diese ganze, volle Bibel, von der er nichts auslassen durfte, wenn ihm seine Waffe nicht versagen sollte. Sie mußte ihm noch zur Abfassung eines Katechismus' für das gänzlich verwahrloste arme Volk dienen; und in welcher Verzweiflung er hierzu griff, ersehen wir aus der herzerschütternden Vorrede zu jenem Büchlein. Verstehen wir den wahrhaften Jammerschrei des Mitleides mit seinem Volke recht, das dem seelenvollen Reformator die erhabene Hast des Retters eines Ertrinkenden eingab, mit der er jetzt dem in äußerster Nothdurft verkommenden Volke schnell die zur Hand befindliche nöthige geistige Nahrung und Bekleidung zubrachte: so hätten wir an ihm auch gerade hierfür ein Beispiel zu nehmen, um zu allernächst jene, nun als nicht mehr zureichend erkannte, Nahrung und Bekleidung für eine kräftigere Dauer zu ersetzen. Um den Ausgangspunkt für ein solches Unternehmen zu bezeichnen, führen wir hier einen schönen Ausspruch Schiller's, aus einem seiner Briefe an Goethe, an. „Hält man sich an den eigentlichen Charakter des Christenthums, der es von allen monotheïstischen Religionen unterscheidet, so liegt er in nichts anderem als in der Aufhebung des Gesetzes, des kantischen Imperativs, an dessen Stelle das Christenthum eine freie Neigung gesetzt haben will; es ist also, in seiner reinen Form, Darstellung schöner Sittlichkeit oder der Menschwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die einzige ästhetische Religion." —

Werfen wir, von dieser schönen Ansicht aus, einen Blick auf die zehn Gebote der mosaischen Gesetzestafel, mit welchen auch Luther zunächst einem unter der Herrschaft der römischen Kirche und des germanischen Faustrechtes geistig und sittlich gänzlich verwilderten Volke entgegentreten zu müssen für nöthig fand, so vermögen wir darinnen vor allem keine Spur eines eigentlichen christlichen Gedankens aufzufinden; genau betrachtet sind es nur Verbote, denen meistens erst Luther durch seine beigegebenen Erklärungen den Charakter von Geboten zuertheilte. In eine Kritik derselben haben wir uns nicht einzulassen, denn wir würden dabei nur auf unsere polizeiliche und strafrichterliche Gesetzgebung treffen, welcher zum Zweck des bürgerlichen Bestehens die Überwachung jener Gebote, selbst bis zur Bestrafung des Atheismus' überwiesen worden ist, wobei nur etwa die „anderen Götter neben mir“ human davon kommen dürften.

Lassen wir daher diese Gebote, als ziemlich gut verwahrt, hier ganz außer Acht, so stellt sich uns dagegen das christliche Gebot, — wenn es ein solches hierfür geben kann, — sehr überblicklich in der Aufstellung der drei sogenannten Theologal-Tugenden dar. Diese werden gemeiniglich in einer Reihenfolge aufgeführt, welche uns für den Zweck der Anleitung zu christlicher Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, da wir denn „Glaube, Liebe und Hoffnung“ zu „Liebe, Glaube und Hoffnung“ umgestellt wissen möchten. Diese einzig erlösende und beglückende Dreieinigkeit als den Inbegriff von Tugenden, und die Ausübung dieser als Gebot aufzustellen, kann widersinnig erscheinen, da sie uns andererseits nur als Verleihungen der Gnade gelten sollen. Welches Verdienst ihre Erwerbung jedoch in sich schließt, werden wir bald inne, wenn wir zu allererst genau erwägen, welche fast übermäßige Anforderung an den natürlichen Menschen das Gebot der „Liebe“, im erhabenen christlichen Sinne, stellt. Woran geht unsere ganze Zivilisation zu Grunde als an dem Mangel der Liebe? Das jugendliche Gemüth, dem sich mit wachsender Deutlichkeit die heutige Welt enthüllt, wie kann es sie lieben, da ihm Vorsicht und Mistrauen in der Berührung mit ihr einzig empfohlen zu werden nöthig erscheint? Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu seiner richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die Lieblosigkeit der Welt

als ihr Leiden verständlich würde: das ihm hierdurch erweckte Mitleiden würde dann so viel heißen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, sonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnißvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menschen die hierzu nöthige Erkenntniß erwecken, da das zunächst unverständlichste ihm der Nebenmensch selbst ist? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniß herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menschen nur durch eine richtige Anleitung zum Verständnisse der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. — Hier vermag unseres Erachtens, am sichersten, ja fast einzig, eine weise Benutzung der Schopenhauer'schen Philosophie zu einem Verständnisse anzuleiten, deren Ergebniß, allen früheren philosophischen Systemen zur Beschämung, die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist, wie sie, als Krone aller Erkenntniß, aus Schopenhauer's Ethik praktisch zu verwerthen wäre. Nur die dem Mitleiden entkeimte und im Mitleiden bis zur vollen Brechung des Eigenwillens sich bethätigende Liebe, ist die erlösende christliche Liebe, in welcher Glaube und Hoffnung ganz von selbst eingeschlossen sind, — der Glaube als untrüglich sicheres und durch das göttlichste Vorbild bestätigtes Bewußtsein von jener moralischen Bedeutung der Welt, die Hoffnung als das beseligende Wissen der Unmöglichkeit einer Täuschung dieses Bewußtseins.

Von woher aber könnten wir eine klarere Zurechtweisung für das von der Täuschung des realen Anscheines der Welt beängstigte Gemüth gewinnen, als durch unseren Philosophen, dessen Verständnisse wir nur noch die Möglichkeit, es dem natürlichen Verstande des unwissenschaftlichen Menschen innig faßlich zuzuführen, entnehmen müßten? In solchem Sinne möge es versucht werden, der unvergleichlichen Abhandlung „über die scheinbare Absichtlichkeit in dem Schicksale des Einzelnen“ eine volksverständliche Abfassung ihres Inhaltes abzugewinnen, wie sicher wäre dann die, schon ihrer Misverständlichkeit wegen so gern im Gebrauch gepflegte, „ewige Vorsehung“ nach ihrem wahren Sinne gerechtfertigt, wogegen der in ihrem Ausdrucke enthaltene Widersinn den Verzweifelnden zu plattem Atheismus treibt? Den durch den Übermuth unserer Physiker

und Chemiker Geängstigten, welche sich endlich für schwachköpfig zu halten müssen glauben, wenn sie den Erklärungen der Welt aus „Kraft und Stoff“ sich zu fügen scheuen, ihnen wäre nicht minder eine große Wohlthat aus den Zurechtweisungen unseres Philosophen zuzuführen, sobald wir hieraus ihnen zeigten, was es mit jenen „Atomen“ und „Molekülen“ für eine stümperhafte Bewandtniß habe. Welchen unsäglichen Gewinn würden wir aber den einerseits von den Drohungen der Kirche Erschreckten, andererseits den durch unsere Physiker zur Verzweiflung Gebrachten zuführen, wenn wir dem erhabenen Gebäude von „Liebe, Glaube und Hoffnung“ eine deutliche Erkenntniß der, durch die unserer Wahrnehmung einzig zu Grunde liegenden Gesetze des Raumes und der Zeit bedingten, Idealität der Welt einfügen könnten, durch welche dann alle die Fragen des beängstigten Gemüthes nach einem „Wo“ und „Wann“ der „anderen Welt“ als nur durch ein seliges Lächeln beantwortbar erkannt werden müßten? Denn, giebt es auf diese, so grenzenlos wichtig dünkenden Fragen eine Antwort, so hat sie unser Philosoph, mit unübertrefflicher Präzision und Schönheit, mit diesem, gewissermaaßen nur der Definition der Idealität von Zeit und Raum beigegebenen Ausspruche ertheilt: „Friede, Ruhe und Glückseligkeit wohnt allein da, wo es kein Wo und kein Wann giebt.“

Nun verlangt es aber das Volk, dem wir leider so jammervoll ferne stehen, nach einer sinnlich realen Vorstellung der göttlichen Ewigkeit im affirmativen Sinne, wie sie ihm selbst von der Theologie nur im negativen Sinne der „Außerzeitlichkeit“ gegeben werden kann. Auch die Religion konnte dieses Verlangen nur durch allegorische Mythen und Bilder beruhigen, daraus dann die Kirche ihr dogmatisches Gebäude aufführte, dessen Zusammenbruch uns nun offenkundig ward. Wie dessen zerbröckelnde Bausteine zur Grundlage einer der antiken Welt noch unbekannten Kunst wurden, bemühete ich mich in meinem vorangehenden Aufsatze über „Religion und Kunst“ zu zeigen; von welcher Bedeutung aber wiederum diese Kunst, durch ihre volle Befreiung von unsittlichen Ansprüchen an sie, auf dem Boden einer neuen moralischen Weltordnung, namentlich auch für das „Volk“ werden könnte, hätten wir mit strengem Ernste zu erwägen. Hierbei würde wiederum unser Philosoph zu einem

unermeßlich ergebnißreichen Ausblicke in das Gebiet der Möglichkeiten uns hingeleiten, wenn wir den Gehalt folgender, wunderbar tiefsinnigen Bemerkung desselben völlig zu erschöpfen uns bemüheten: „das vollkommene Genügen, der wahre wünschenswerthe Zustand stellen sich uns immer nur im Bilde dar, im Kunstwerk, im Gedicht, in der Musik. Freilich könnte man hieraus die Zuversicht schöpfen, daß sie doch irgendwo vorhanden sein müssen“. Was hier, durch Einfügung in ein streng philosophisches System, als nur mit fast skeptischem Lächeln aussprechbar erscheinen durfte, könnte uns sehr wohl zu einem Ausgangspunkte innig ernster Folgerungen werden. Das vollendete Gleichniß des edelsten Kunstwerkes dürfte durch seine entrückende Wirkung auf das Gemüth sehr deutlich uns das Urbild auffinden lassen, dessen „Irgendwo“ nothwendig nur in unserm, zeit- und raumlos von Liebe, Glauben und Hoffnung erfüllten Innern sich offenbaren müßte.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: der Lebensübung selbst das Gleichniß des Göttlichen entnehmend, vermag erst das Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, zuzuführen. —

Ein großes, ja unermeßliches Gebiet wäre hiermit, in vielleicht scharfen, dennoch ihres fernen Abliegens vom gemeinen Leben wegen, nicht leicht erkennbaren Umrissen, bezeichnet worden, dessen nähere Erforschung wohl der Mühe werth erscheinen dürfte. Daß für eine solche Erforschung uns nicht der Politiker anleiten könnte, glaubten wir deutlich bezeichnen zu müssen, und es muß uns von Wichtigkeit erscheinen, dem Gebiete der Politik, als einem durchaus unfruchtbaren, bei unseren Untersuchungen gänzlich abseits zu gehen. Dagegen hätten wir jedes Gebiet, auf welchem geistige Bildung zur Bestätigung wahrer Moralität anleiten mag, mit äußerster Sorgsamkeit bis in seine weitesten Verzweigungen zu erforschen. Nichts anderes darf uns am Herzen liegen, als von jedem dieser Gebiete her uns Genossen und Mitarbeiter zu gewinnen. Bereits sind diese auch schon

vorhanden; so hat uns z. B. unsere Theilnahme an der Bewegung gegen die Vivisektion auf dem Gebiete der Physiologie die verwandten Geister kennen gelehrt, die mit spezialwissenschaftlicher Sachkenntniß ausgerüstet uns gegen freche Behauptungen staatlich autorisirter Schänder der Wissenschaft hilfreich, wenn auch — wie leider jetzt nicht anders möglich! — erfolglos zur Seite standen. Der durchaus friedlichen Vereinigungen, denen die praktische Durchführung unserer Gedanken ganz wie von selbst zuertheilt erscheint, erwähnten wir bereits anderen Ortes, und haben wir jetzt nur zu wünschen, aus ihnen die Nutzarbeiter sich uns zuwenden zu sehen, welche ihre besonderen Interessen in dem einen großen wiederzufinden vermögen, dessen Ausdruck etwa folgender Maaßen zu bezeichnen wäre: —

> Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Nothwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne.

Ob die Mitarbeit einer solchen Genossenschaft nicht über die nächsten Zwecke der Mittheilungen an ein Patronat von Bühnenfestspielen weit hinaus sich erstrecken dürfte, kann sehr wohl fraglich werden. Dennoch wollen wir hoffen, daß die geehrten Theilnehmer dieses Vereines jenen Mittheilungen zeither nicht ohne einige Willigkeit ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben. Was den Verfasser der vorliegenden Zeilen betrifft, so muß er allerdings erklären, daß nur Mittheilungen von dem bezeichneten Gebiete aus von ihm ferner noch zu erwarten sein können.

Ausführungen zu „Religion und Kunst".

1.

„Erkenne dich selbst".

Uns lehrte der große Kant, das Verlangen nach der Erkenntniß der Welt der Kritik des eigenen Erkenntniß-Vermögens

nachzustellen; gelangten wir hierdurch zur vollständigsten Unsicherheit über die Realität der Welt, so lehrte uns dann Schopenhauer durch eine weiter gehende Kritik, nicht mehr unseres Erkenntniß-Vermögens, sondern des aller Erkenntniß in uns vorangehenden eigenen Willens, die untrüglichsten Schlüsse auf das An-sich der Welt zu ziehen. „Erkenne dich selbst, nnd du hast die Welt erkannt", — so die Pythia; „schau um dich, dieß alles bist du", — so der Brahmane.

Wie gänzlich uns diese Lehren uralter Weisheit abgekommen waren, ersehen wir daraus, daß sie erst nach Jahrtausenden auf dem genialen Umwege Kant's uns durch Schopenhauer wieder aufgefunden werden mußten. Denn, blicken wir auf den heutigen Stand unserer gesammten Wissenschaft und Staatskunst, so finden wir, daß diese, baar jedes wahrhaft religiösen Kernes, sich in einem barbarischen Faseln ergehen, mit welchem sie, durch eine zweitausendjährige Übung darin, dem blöden Auge des Volkes fast ehrwürdig erscheinen mögen.

Wer findet in der Beurtheilung der Lage der Welt wohl je das „Erkenne-dich-selbst" angewendet? Uns ist nicht ein historischer Akt bekannt, welcher in den handelnden Personen die Wirkung jener Lehre uns erkennen ließe. Was nicht erkannt wird, darauf wird losgeschlagen, und, schlagen wir uns damit selbst, so vermeinen wir, der Andere hätte uns geschlagen. Wer erlebte dieß nicht wieder, wenn er, mit jener Lehre im Sinne, etwa der heutigen Bewegung gegen die Juden zusieht? Was den Juden die jetzt so verderblich dünkende Macht unter uns und über uns gegeben hat, scheint von Niemandem gefragt, oder erwogen werden zu müssen; oder, wird darnach geforscht, so hält man vor den Ereignissen und Zuständen etwa des letzten Jahrzehents, oder vielleicht noch einiger Jahre früher, an: zu einer weiteren und tieferen Einkehr in sich selbst, d. h. hier zu einer genauen Kritik des Geistes und Willens unserer ganzen Natur und Zivilisation, die wir z. B. eine „deutsche" nennen, verspüren wir noch nirgends eine hinreichende Neigung.

Der Vorgang, um den es sich hier handelt, ist aber vielleicht mehr als sonst ein anderer geeignet, uns in Verwunderung über uns selbst zu versetzen: in ihm dünkt uns das späte Wiedererwachen eines Instinktes sich kund zu geben, der in uns gänzlich erloschen zu sein schien. Wer, vor etwa dreißig Jah-

ren, die Unbefähigung der Juden zur produktiven Theilnehmung an unserer Kunst in Erwägung brachte und dieß Unterfangen nach achtzehn Jahren zu erneuern sich angeregt fühlte, hatte die höchste Entrüstung von Juden und Deutschen zu erfahren; es wurde verderblich das Wort „Jude“ mit zweifelhafter Betonung auszusprechen. Was auf dem Gebiete einer sittlichen Ästhetik den heftigsten Unwillen erregte, vernehmen wir jetzt plötzlich in populär-rauher Fassung vom Gebiete des bürgerlichen Verkehres und der staatlichen Politik her laut werden. Was zwischen diesen beiden Äußerungen als Thatsache liegt, ist die an die Juden ertheilte Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, — ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisirt wurden, sich für Weiße zu halten. Wer sich diesen Vorgang recht wohl überlegt, muß, wenn ihm das eigentlich Lächerliche desselben entgeht, doch wenigstens in das höchste Erstaunen über den Leichtsinn, ja — die Frivolität unserer Staats-Autoritäten gerathen, die eine so ungeheuere, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unseres Volkswesens, ohne nur einige Besinnung von dem was sie thaten, dekretiren konnten.

Die Formel hierfür hieß „Gleichberechtigung aller deutschen Staatsbürger ohne Ansehung des Unterschiedes der ‚Konfession‘“.

Wie war es möglich, daß es je zu irgend einer Zeit Deutsche gab, welche Alles, was den Stamm der Juden uns in fernster Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiösen „Konfession“ auffaßten, da doch gerade erst und nur in der deutschen Geschichte es zur Spaltungen der christlichen Kirche kam, welche zur staatsrechtlichen Anerkennung verschiedener Konfessionen führten? Allerdings treffen wir aber in dieser so auffallend misbräuchlich angewendeten Formel auf einen der Hauptpunkte, welche uns zur Erklärung des unerklärlich Dünkenden führen, sobald wir das „Erkenne-dich-selbst“ mit schonungsloser Energie auf uns richten. Hierbei tritt uns sogleich auch die neuerlich gemachte Erfahrung entgegen, daß unsere Herren Geistlichen sofort in ihrer Agitation gegen die Juden sich gelähmt fühlen, wann das Judenthum andererseits an der Wurzel angefaßt, und z. B. die Stammväter, namentlich der große Abraham, nach dem eigentlichen Texte der mosaischen Bücher der Kritik

unterstellt werden. Alsbald dünkt ihnen der Boden der christlichen Kirche, die „positive“ Religion, zu schwanken, das Anerkenntniß einer „mosaischen Konfession“ tritt zu Tage und dem Bekenner desselben wird das Recht zugestanden, sich mit uns auf denselben Boden zu stellen, um über die hinlängliche Beglaubigung einer erneuerten Offenbarung durch Jesus Christus zu diskutiren; denn diesen betrachten sie, auch nach der Meinung des vorigen englischen Premier-Ministers, als einen ihrer überschüssigen kleinen Propheten, von dem wir ein viel zu großes Wesen machten. Nun wird es aber schwierig sein, gerade aus der Gestaltung der christlichen Welt und dem Charakter der durch sie so früh entartete Kirche ihr verliehenen Kultur, die Vorzüglichkeit der Offenbarung durch Jesus vor der durch Abraham und Moses zu beweisen: die jüdischen Stämme sind, trotz aller Auseinandergerissenheit, bis auf den heutigen Tag mit den mosaischen Gesetzen ein Ganzes geblieben, während unsere Kultur und Zivilisation mit der christlichen Lehre im schreiendsten Widerspruche stehen. Als Ergebnis dieser Kultur stellt sich dem die letzte Rechnung ziehenden Juden die Nothwendigkeit Kriege zu führen, sowie die noch viel größere, Geld dafür zu haben, heraus. Demzufolge sieht er unsere staatliche Gesellschaft als Militär- und Zivilstand abgetheilt: da er seit ein paar Jahrtausenden im Militärfach unbewandert blieb, widmet er seine Erfahrungen und Kenntnisse mit Vorliebe dem Zivilstand, weil er sieht, daß dieser das Geld für das Militär herbeizuschaffen hat, hierin seine eigenen Fähigkeiten aber zur höchsten Virtuosität ausgebildet sind.

Die erstaunlichen Erfolge der unter uns angesiedelten Juden im Gewinn und in der Anhäufung großer Geldvermögen haben nun unsere Militärstaats-Autoritäten stets nur mit Achtung und freudiger Verwunderung erfüllt: wie es uns bedünken darf, scheint die jetzige Bewegung gegen die Juden aber anzudeuten, daß man jene Autoritäten auf die Frage darnach aufmerksam machen möchte, woher die Juden denn das Geld nehmen? Es handelt sich hierbei im tiefsten Grunde, wie es scheint, um den Besitz, ja um das Eigenthum, dessen wir uns plötzlich nicht mehr sicher dünken, während doch andererseits aller Aufwand des Staates die Sicherstellung des Besitzes mehr als alles Andere zu bezwecken den Anschein hat.

Wenn das „Erkenne-dich-selbst", auf unsere kirchlich religiöse Herkunft angewendet, den Juden gegenüber einen bedenklichen Miserfolg herbeiziehen mußte, so dürfte es damit zu nicht minder ungünstigen Ergebnissen führen, wenn wir die Natur des von unseren staatlichen Gesellschaften einzig verstandenen Besitzes untersuchen, sobald wir diesen gegen die Eingriffe der Juden zu sichern gedächten.

Eine fast größere Heiligkeit als die Religion hat in unsrem staatsgesellschaftlichen Gewissen das „Eigenthum" erhalten: für die Verletzung jener giebt es Nachsicht, für die Beschädigung dieses nur Unerbittlichkeit. Da das Eigenthum als die Grundlage alles gesellschaftlichen Bestehens gilt, muß es wiederum desto schädlicher dünken, daß nicht Alle Eigentum besitzen, und sogar der größte Theil der Gesellschaft enterbt zur Welt kommt. Offenbar geräth hierdurch, vermöge ihres eigenen Prinzipes, die Gesellschaft in eine so gefährliche Beunruhigung daß sie alle ihre Gesetze für einen unmöglichen Ausgleich dieses Widerstreites zu berechnen genöthigt ist, und Schutz des Eigenthums, für welchen ja auch im weitesten völkerrechtlichen Sinne die bewaffnete Macht vorzüglich unterhalten wird, in Wahrheit nichts anderes heißen kann, als Beschützung der Besitzenden gegen die Nichtbesitzenden. Wie viele ernste und scharfrechnende Köpfe sich der Untersuchung des hiermit vorliegenden Problems zugewendet haben, eine Lösung desselben, endlich etwa durch gleiche Vertheilung alles Eigenthums, hat noch keinem glücken wollen, und es scheint wohl, daß mit dem an sich so einfach dünkenden Begriffe des Eigenthums, durch seine staatliche Verwerthung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidens-Krankheit dahin siechen muß.

Da bei der Beurtheilung des Charakters unserer Staaten die geschichtliche Entstehung und Fortbildung derselben uns der unerläßlichsten Berücksichtigung werth dünkt, indem nur hieraus Rechte und Rechtszustände ableitbar und erklärlich erscheinen, so muß die Ungleichheit des Besitzes, ja die völlige Besitzlosigkeit eines großen Theiles der Staatsangehörigen, als Erfolg der letzten Eroberung eines Landes, etwa wie England's durch die Normannen, oder auch Irland's wiederum durch die Engländer, zu erklären und nöthigen Falls auch zu rechtfertigen für

gut dünken. Weit entfernt davon, uns selbst hier auf Untersuchungen von solcher Schwierigkeit einzulassen, müssen wir nur die heut' zu Tage deutlich erkennbare Umwandelung des ursprünglichen Eigenthums-Begriffes durch die rechtlich zugesprochene Heiligkeit der Besitznahme des Eigenthumes dahin bezeichnen, daß der Kauftitel an die Stelle des Eigenthumserwerbes getreten ist, zwischen welchen beiden die Besitzergreifung durch Gewalt die Vermittelung gab.

Soviel Kluges und Vortreffliches über die Erfindung des Geldes und seines Werthes als allvermögender Kulturmacht gedacht, gesagt und geschrieben worden ist, so dürfte doch seiner Anpreisung gegenüber auch der Fluch beachtet werden, dem es von je in Sage und Dichtung ausgesetzt war. Erscheint hier das Gold als der Unschuld würgende Dämon der Menschheit, so läßt unser größter Dichter endlich die Erfindung des Papiergeldes als einen Teufelsspuk vor sich gehen. Der verhängnißvolle Ring des Nibelungen als Börsen-Portefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstigen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen. Wirklich wird diese Herrschaft von den Vertretern unserer fortschrittlichen Zivilisation als eine geistige, ja moralische Macht angesehen, da nun der geschwundene Glaube durch den „Kredit", diese durch die strengsten und raffinirtesten Sicherstellungen gegen Betrug oder Verlust unterhaltene Fiktion unserer gegenseitigen Redlichkeit, ersetzt sei. Was nun unter den Segnungen dieses Kredits bei uns zu Tage kommt, erleben wir jetzt, und scheinen nicht übel Lust zu haben, den Juden lediglich die Schuld hiervon beizumessen. Allerdings sind diese darin Virtuosen, worin wir Stümper sind: allein die Kunst des Geldmachens aus Nichts hat unsere Zivilisation doch selbst erfunden, oder, tragen die Juden daran die Schuld, so ist es, weil unsere ganze Zivilisation ein barbarisch-judaistisches Gemisch ist, keinesweges aber eine christliche Schöpfung. Hierüber, so vermeinen wir, wäre es auch den Vertretern unsrer Kirchen räthlich zu einiger Selbsterkenntniß zu gelangen, zumal wenn sie den Samen Abraham's bekämpfen, in dessen Namen sie doch immer noch die Erfüllung gewisser Verheißungen Jehova's fordern. Ein Christenthum, welches sich der Rohheit und Gewalt aller herrschenden Mächte der Welt anbequemte, dürfte, vom reißenden Raubthiere dem rechnenden Raubthiere

zugewendet, durch Klugheit und List vor seinem Feinde übel bestehen; weßhalb wir denn von der Unterstützung unserer kirchlichen wie staatlichen Autoritäten für jetzt kein besonderes Heil erwarten möchten.

Dennoch liegt der gegenwärtigen Bewegung offenbar ein innerliches Motiv zum Grunde, so wenig es sich auch in dem Gebahren der bisherigen Leiter derselben noch kundgeben mag. Wir glaubten zuvor dieses Motiv als das Wiedererwachen eines dem deutschen Volke verloren gegangenen Instinktes erkennen zu dürfen. Man spricht von dem Antagonismus der Racen. In diesem Sinne wäre uns eine neue Einkehr zur Selbsterkenntniß veranlaßt, da wir uns denn deutlich zu machen hätten, in welchem Verhältnisse hier bestimmte menschliche Geschlechts-Arten zu einander stehen möchten. Hier müßte denn wohl zunächst erkannt werden, daß, wenn wir von einer deutschen „Race" reden wollten, diese mit einer so ungemein ausgesprochenen und unverändert erhaltenen, wie der jüdischen, verglichen, sehr schwer, ja fast kaum, mit Bestimmtheit zu spezifiziren sei. Wenn die Gelehrten sich darüber unterhalten, ob gemischte oder rein bewahrte Racen für die Ausbildung der Menschheit werthvoller seien, so kommt es für die Entscheidung wohl nur darauf an, was wir unter einer fortschrittlichen Ausbildung der Menschheit verstehen. Man rühmt die sogenannten romanischen Völker, wohl auch die Engländer, als Misch-Racen, da sie den etwa rein erhaltenen Völkern germanischer Race im Kultur-Fortschritt offenbar voraus stünden. Wer sich nun von dem Anscheine dieser Kultur und Zivilisation nicht blenden läßt, sondern das Heil der Menschheit in der Hervorbringung großer Charaktere sucht, muß wiederum finden, daß diese unter rein erhaltenen Racen eher, ja fast einzig zum Vorscheine kommen, wobei es scheint, daß die noch ungebrochene geschlechtliche Naturkraft alle noch unentsprossenen, nur durch harte Lebensprüfungen zu gewinnenden, höheren menschlichen Tugenden für das Erste durch den Stolz ersetzt. Dieser eigenthümliche Geschlechts-Stolz, der uns noch im Mittelalter so hervorragende Charaktere als Fürsten, Könige und Kaiser lieferte, dürfte gegenwärtig in den ächten Adelsgeschlechtern germanischer Herkunft noch anzutreffen sein, wenn auch nur in unverkennbarer Entartung, über welche wir uns ernstlich Rechenschaft zu geben suchen sollten, wenn

wir uns den Verfall des nun dem Eindringen der Juden wehrlos ausgesetzten deutschen Volkes erklären möchten. Auf einem richtigen Wege hierzu dürften wir uns befinden, wenn wir zunächst die beispiellose Menschenverwüstung, welche Deutschland durch den dreißigjährigen Krieg erlitt, in Betracht ziehen: nachdem die männliche Bevölkerung in Stadt und Land zum allergrößesten Theile ausgerottet, die weibliche aber der gewaltsamen Schändung durch Wallonen, Kroaten, Spanier, Franzosen und Schweden nicht minder großen Theiles unterlegen war, mochte der in seinem persönlichen Bestande verhältnißmäßig wenig angegriffene Adel, nach aller dieser Verwüstung, mit dem Überbleibsel des Volkes sich kaum mehr als ein geschlechtlich Zusammengehöriges fühlen. Dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit finden wir aber in mehreren vorangehenden Geschichtsepochen noch recht deutlich ausgedrückt, und es waren dann die eigentlichen Adelsgeschlechter, welche, nach empfindlichen Schwächungen des Nationalgehaltes, den rechten Geist immer wieder zu beleben wußten. Dieß ersehen wir an dem Wiederaufleben der deutschen Stämme unter neuen Sprossen alter Geschlechter nach der Völkerwanderung, welche den daheim Bleibenden ihre eigentlichen Heldengeschlechter entführt hatte; wir ersehen es an der Neubelebung der deutschen Sprache durch die adeligen Dichter der Hohenstaufenzeit, nachdem schon nur klösterliches Latein einzig noch für vornehm gehalten worden war, wogegen nun der Geist der Dichtung bis in die Bauernhöfe hinabdrang und für Volk und Adel eine völlig gleiche Gebrauchs-Sprache schuf; und nochmals ersehen wir es an dem Widerstande gegen die von Rom aus dem deutschen Volke zugemuthete kirchliche Schmach, da der Vorgang des Adels und der Fürsten das Volk zu muthiger Abwehr führte. Anders war es nun nach dem dreißigjährigen Kriege: der Adel fand kein Volk mehr vor, dem er sich als verwandt hätte fühlen können: die großen monarchischen Machtverhältnisse verschoben sich aus dem eigentlichen deutschen Lande nach dem slavischen Osten: degenerirte Slaven, entartende Deutsche bilden den Boden der Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem sich endlich in unseren Zeiten, von den ausgesaugten polnischen und ungarischen Ländern her, der Jude nun recht zuversichtlich ansiedeln konnte, da selbst Fürst und Adel ihr Geschäft mit ihm zu machen nicht mehr verschmähen

mochten; denn — der Stolz selbst war eben bereits verpfändet und gegen Dünkel und Habsucht ausgetauscht.

Sehen wir in neuerer Zeit diese letzteren beiden Charakterzüge auch dem Volke zu eigen geworden, — der uns urverwandte Schweizer z. B. glaubt uns gar nicht anders kennen zu dürfen! — und ward hiefür die Benennung „deutsch" fast neu erfunden, so fehlt dieser Neugeburt doch viel zur Wiedergeburt eines wahrhaften Racen-Gefühles, welches sich vor Allem in einem sicheren Instinkte ausdrückt. Unser Volk, so kann man sagen, hat nicht den natürlichen Instinkt für das was ihm genehm sein kann, was ihm wohl ansteht, was ihm hilft und wahrhaft förderlich ist; sich selbst entfremdet, pfuscht es in ihm fremden Manieren: keinem wie ihm sind originelle und große Geister gegeben worden, ohne daß es zur rechten Zeit sie zu schätzen wußte; setzt ihm jedoch der geistloseste Zeitungsschreiber oder Staatsrabulist mit lügnerischen Phrasen frech zu, so bestellt es ihn zum Vertreter seiner wichtigsten Interessen; läutet aber gar der Jude mit der papierenen Börsenglocke, so wirft er ihm sein Geld nach, um mit seinen Sparpfennigen ihn über Nacht zum Millionär zu machen.

Dagegen ist denn allerdings der Jude das erstaunlichste Beispiel von Racen-Konsistenz, welches die Weltgeschichte noch je geliefert hat. Ohne Vaterland, ohne Muttersprache, wird er, durch aller Völker Länder und Sprachen hindurch, vermöge des sicheren Instinktes seiner absoluten und unverwischbaren Eigenartigkeit zum unfehlbaren Sich-immer-wiederfinden hingeführt: selbst die Vermischung schadet ihm nicht; er vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Racen, immer kommt ein Jude wieder zu Tage. Ihn bringt keine noch so ferne Berührung mit der Religion irgend eines der gesitteten Völker in Beziehung: denn in Wahrheit hat er gar keine Religion, sondern nur den Glauben an gewisse Verheißungen seines Gottes, die sich keineswegs, wie in jeder wahren Religion, auf ein außerzeitliches Leben über dieses sein reales Leben hinaus, sondern auf eben dieses gegenwärtige Leben auf der Erde einzig erstrecken, auf welcher seinem Stamme allerdings die Herrschaft über alles Lebende und Leblose zugesichert bleibt. So braucht der Jude weder zu denken noch auch zu faseln, selbst nicht zu rechnen, denn die schwierigste Rechnung liegt in seinem, jeder

Idealität verschlossenenen, Instinkte fehlerlos sicher im Voraus fertig vor. Eine wunderbare, unvergleichliche Erscheinung; der plastische Dämon des Verfalles der Menschheit in triumphirender Sicherheit, und dazu deutscher Staatsbürger mosaischer Konfession, der Liebling liberaler Prinzen und Garant unserer Reichseinheit! —

Trotz des sich hier herausstellenden, ganz unausgleichbar dünkenden Nachtheiles, in welchem die deutsche Race (wenn wir eine solche noch annehmen sollten) gegen die jüdische sich befindet, glaubten wir dennoch, um die jetzige Bewegung zu erklären, das Wiedererwachen eines deutschen Instinktes in ungefähre Berechnung ziehen zu müssen. Da wir von der Äußerung eines reinen Racen-Instinktes abzusehen uns genöthigt fanden, dürften wir dagegen vielleicht einem weit höheren Triebe nachzuforschen uns gestatten, welcher, da er dem heutigen Volke doch nur dunkel und wahnvoll bewußt sein kann, wohl zuerst noch als Instinkt, dennoch aber von edlerer Abkunft und höherem Ziele, etwa als Geist reiner Menschlichkeit, bezeichnet werden müßte.

Vom eigentlichen Kosmopoliten, wenn dieser in Wahrheit überhaupt vorhanden ist, hätten wir uns für die Lösung des hier uns beschäftigenden Problems wohl wenig zu erwarten. Es ist kein Kleines, die Weltgeschichte zu durchlaufen und hierbei Liebe zum menschlichen Geschlechte bewahren zu wollen. Hier kann einzig das unzerstörbare Gefühl der Verwandtschaft mit dem Volke, dem wir zunächst entwachsen sind, ergänzend eintreten, um den durch den Überblick über das Ganze zerissenen Faden wieder anzuknüpfen: hier wirkt das, als was wir uns selbst fühlen; wir haben Mitleiden und bemühen uns zu hoffen, wie für das Loos der eigenen Familie. Vaterland, Muttersprache: wehe dem um sie Verwaisten! Unermeßliches Glück aber, in seiner Muttersprache die Sprache seiner Urväter selbst erkennen zu dürfen! Durch solche Sprache reicht unser Fühlen und Erschauen bis in das Urmenschenthum selbst hinab; keine Besitzesgrenzen schließen da unseren Adel ein, und weit über das zuletzt uns zugefallene Vaterland, weit über die Marken unserer geschichtlichen Kenntniß und der durch sie zu erklärenden äußeren Gestaltungen unseres Bestehens, empfinden wir uns der schöpferischen Urschönheit des Menschen verwandt. Und

dieß ist unsere deutsche Sprache, das einzige ächt erhaltene Erbtheil unserer Väter. Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Athem vergehen, und uns in schwankendes Urtheil über uns selbst gerathen, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluß über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit stets noch aus dem Ur-Bronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Race, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen läßt, sie erzog uns von je die großen Männer und geistigen Helden, von denen es uns nicht zu bekümmern braucht, ob die Schöpfer fremder vaterloser Zivilisationen sie zu verstehen und zu schätzen vermögen; wogegen wir im Stande sind, von den Thaten und Gaben unserer Vorfahren erfüllt, mit klarem Geiste erschauend, jene wiederum selbst richtig zu erkennen und nach dem ihrem Werke inwohnenden Geiste reiner Menschlichkeit zu würdigen. So fragt und forscht denn der ächte deutsche Instinkt eben nur nach diesem Rein-Menschlichen, und durch dieses Forschen allein kann er hilfreich sein, — dann aber nicht bloß sich selbst, sondern allem, noch so entstellten, an sich aber Reinem und Ächtem.

Wem dürfte es nun entgehen, daß dieser edle Instinkt, da er weder in seinem nationalen noch seinem religiös-kirchlichen Leben sich wahrhaftig auszudrücken vermochte, unter den hieraus uns zugezogenen Leiden bisher nur schwach, undeutlich, misverständlich und unzureichend produktiv sich erhalten konnte? Uns dünkt es, daß er leider in gar keiner der Parteien sich kundgiebt, welche, namentlich auch gegenwärtig, die Bewegungen unseres politischen, oder auch geistigen, nationalen Lebens zu leiten sich anmaaßen; schon die Benennungen, welche sie sich beilegen, sagen, daß sie nicht deutscher Herkunft, somit gewiß auch nicht vom deutschen Instinkte beseelt sind. Was „Konservative", „Liberale" und „Konservativ-Liberale", endlich „Demokraten", „Sozialisten", oder auch „Sozial-Demokraten" u. s. w. gegenwärtig in der Judenfrage hervorgebracht haben, muß uns ziemlich eitel erscheinen, denn das „Erkenne-dich-selbst" wollte keine dieser Parteien an sich erprüfen, selbst nicht die undeutlichste, und deßhalb einzig deutsch sich benennende „Fort-

schritts“-Partei. Wir sehen da einzig einem Widerstreite von Interessen zu, deren Objekt den Streitenden gemein und eben nicht edel ist: offenbar wird aber, wer für das Interesse selbst am stärksten, d. h. hier am rücksichtslosesten, organisirt ist, den Preis davon tragen. Mit unserer ganzen, weit umfassenden Staats- und National-Ökonomie, scheint es, sind wir in einem bald schmeichelnden, bald beängstigenden, endlich erdrückenden Traume befangen: aus ihm zu erwachen, drängt Alles; aber das Eigenthümliche des Traumes ist, daß, so lange er uns umfängt, wir ihn für das wirkliche Leben halten und vor dem Erwachen aus ihm wie vor dem Tode uns sträuben. Der letzte höchste Schreck giebt dem auf das Äußerste Beängstigten endlich wohl die nöthige Kraft: er erwacht, und was er für das Aller-Realste hielt, war ein Truggespinnst des Dämons der leidenden Menschheit.

Wir, die wir zu keiner aller jener Parteien gehören, sondern unser Heil einzig in einem Erwachen des Menschen zu seiner einfach-heiligen Würde suchen, müssen, von diesen Parteien als Unnütze ausgeschlossen, zwar sympathisch selbst davon beängstigt, den Spasmen des Träumenden doch eben nur zuschauen, da all unser Rufen von ihm nicht gehört werden kann. So sparen, pflegen und stärken wir denn unsere besten Kräfte, um dem nothwendig endlich doch von sich selbst Erwachenden eine edle Labe bieten zu können. Nur aber, wann der Dämon, der jene Rasenden im Wahnsinne des Parteikampfes um sich erhält, kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch — keinen Juden mehr geben.

Uns Deutschen könnte, gerade aus der Veranlassung der gegenwärtigen, nur eben unter uns wiederum denkbar gewesenen Bewegung, diese große Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein, sobald wir ohne Scheu, bis auf das innerste Mark unseres Bestehens, das „Erkenne-dich-selbst“ durchführten. Daß wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Überwindung aller falschen Scham, die letzte Erkenntniß nicht zu scheuen haben würden, sollte mit dem Voranstehenden dem Ahnungsvollen angedeutet sein.

———

2.

Heldenthum und Christenthum.

Wenn wir, nach dem Innewerden der Nothwendigkeit einer Regeneration derselben, den Möglichkeiten der Veredelung der menschlichen Geschlechter nachgehen, treffen wir fast nur auf Hemmnisse. Suchten wir ihren Verfall uns aus einem physischen Verderbe zu erklären, und hatten wir hierfür die edelsten Weisen aller Zeiten zu Stützen, welche die gegen die ursprüngliche Pflanzennahrung eingetauschte animalische Nahrung als Grund der Ausartung erkennen zu müssen glaubten, so waren wir nothwendig auf die Annahmen einer veränderten Grundsubstanz unseres Leibes gerathen, und hatten aus einem verderbten Blute auf die Verderbniß der Temperamente und der von ihnen ausgehenden moralischen Eigenschaften geschlossen.

Ganz abseits dieser Erklärung, und mit völliger Unbeachtung der Versuche, die Degeneration der menschlichen Geschlechter von dieser Seite ihres Bestehens her zu begründen, wies einer der geistvollsten Männer unserer Zeit diesen Verfall allerdings auch aus einem Verderbe des Blutes nach, ließ hierbei die veränderte Nahrung aber durchaus unbeachtet, und leitete ihn einzig von der Vermischung der Racen her, durch welche die edelsten derselben mehr verloren, als die unedleren gewannen. Das ungemein durchgearbeitete Bild, welches Graf Gobineau von diesem Hergange des Verfalles der menschlichen Geschlechter uns mit seinem Werke „Essai sur l'inégalité des races humaines“ darbietet, spricht mit erschreckender Überzeugungskraft zu uns. Wir können uns der Anerkennung der Richtigkeit dessen nicht verschließen, daß das menschliche Geschlecht aus unausgleichbar ungleichen Racen besteht, und daß die edelste derselben die unedleren wohl beherrschen, durch Vermischung sie aber sich nicht gleich, sondern sich selbst nur unedler machen konnte. Wohl könnte dieses eine Verhältniß bereits genügen, unseren Verfall uns zu erklären; selbst, daß diese Erkenntniß trostlos sei, dürfte uns nicht gegen sie verschließen: ist es vernünftig anzunehmen, daß der gewisse Untergang unseres Erdkörpers nur eine Frage der Zeit sei, so werden wir uns wohl

auch daran gewöhnen müssen, das menschliche Geschlecht einmal aussterbend zu wissen. Dagegen darf es sich aber um eine außer aller Zeit und allem Raume liegende Bestimmung handeln, und die Frage, ob die Welt eine moralische Bedeutung habe, wollen wir hier damit zu beantworten versuchen, daß wir uns selbst zunächst befragen, ob wir viehisch oder göttlich zu Grunde gehen wollen.

Hierbei wird es wohl zunächst darauf ankommen, die besonderen Eigenschaften jener edelsten Race, durch deren Schwächung sie sich unter die unedlen Racen verlor, in genauere Betrachtung zu ziehen. Mit je größerer Deutlichkeit die neuere Wissenschaft die natürliche Herkunft der niedersten Menschenracen von den ihnen zunächst verwandten thierischen Gattungen zur billigenden Anschauung gebracht hat, um desto schwieriger bleibt es uns, die Ableitung der sogenannten weißen Race aus jener schwarzen und gelben zu erklären: selbst die Erklärung der weißen Farbe erhält unsere Physiologen noch in Unübereinstimmung. Während gelbe Stämme sich selbst als von Affen entstammt ansahen, hielten die Weißen sich für von Göttern entsprossen und zur Herrschaft einzig berufen. Daß wir gar keine Geschichte der Menschheit haben würden, wenn es nicht Bewegungen, Erfolge und Schöpfungen der weißen Race gegeben hätte, ist uns durchaus klar gemacht worden, und können wir füglich die Weltgeschichte als das Ergebniß der Vermischung dieser weißen Race mit den Geschlechtern der gelben und schwarzen ansehen, wobei diese niederen gerade nur dadurch und soweit in die Geschichte treten, als sie durch jene Vermischung sich verändern und der weißen Race sich anähneln. Der Verderb der weißen Race leitet sich nun aus dem Grunde her, daß sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigeren Racen, zur Vermischung mit diesen genöthigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, durch den Verlust ihrer Reinheit mehr einbüßte, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten.

Ohne nun hier selbst auf eine nur ferne Berührung der unendlich mannigfachen Ergebnisse der immer mehr vermittelten Mischungen stets neuer Abarten der alten Ur-Racen uns einzulassen, haben wir für unseren Zweck nur bei der reinsten und edelsten derselben zu verweilen, um ihres übermächtigen Unterschiedes von den geringeren inne zu werden. Ist beim Überblick

aller Racen die Einheit der menschlichen Gattung unmöglich zu verkennen, und dürfen wir, was diese ausmacht, im edelsten Sinne als Fähigkeit zu bewußtem Leiden bezeichnen, in dieser Fähigkeit aber die Anlage zur höchsten moralischen Entwicklung erfassen, so fragen wir nun, worin der Vorzug der weißen Race gesucht werden kann, wenn wir sie durchaus hoch über die anderen stellen müssen. Mit schöner Sicherheit erkennt ihn Gobineau nicht in einer ausnahmsweisen Entwicklung ihrer moralischen Eigenschaften selbst, sondern in einem größeren Vorrathe der Grundeigenthümlichkeiten, welchen jene entfließen. Diese hätten wir in der heftigeren, und dabei zarteren, Empfindlichkeit des Willens, welcher sich in einer reichen Organisation kundgiebt, verbunden mit dem hierfür nöthigen schärferen Intellekte, zu suchen; wobei es dann darauf ankommt, ob der Intellekt durch die Antriebe des bedürfnißvollen Willens sich bis zu der Hellsichtigkeit steigert, die sein eigenes Licht auf den Willen zurückwirft und, in diesem Falle, durch Bändigung desselben zum moralischen Antriebe wird: dahingegen Überwältigung des Intellektes durch den blind begehrenden Willen für uns die niedrigere Natur bezeichnet, weil wir hier die aufreizenden Bedürfnisse noch nicht als vom Lichte des Intellektes beleuchtete Motive, sondern als gemein sinnliche Antriebe uns erklären müssen. Das Leiden, so heftig in diesen niedrigeren Naturen es sich auch kundgeben mag, wird dennoch im überwältigten Intellekte zu einem verhältnißmäßig nur schwachen Bewußtsein gelangen können, wogegen gerade ein starkes Bewußtsein von ihm den Intellekt der höheren Natur bis zum Wissen der Bedeutung der Welt steigern kann. Wir nennen die Naturen, in welchen dieser erhabene Prozeß durch eine ihm entsprechende That als Kundgebung an uns sich vollzieht, Helden-Naturen. —

Als erkennbarsten Typus des Heldenthumes bildete die hellenische Sage ihren Herakles aus. Arbeiten, welche ihm in der Absicht ihn dabei umkommen zu lassen aufgegeben sind, verrichtet er in stolzem Gehorsam und befreit dadurch die Welt von den grausamsten Plagen. Selten, und wohl fast nie, treffen wir den Helden anders als in einer vom Schicksale ihm bereiteten leidenden Stellung an: Herakles wird von Hera aus Eifersucht auf seinen göttlichen Erzeuger verfolgt und in dienender Abhängigkeit erhalten. Nicht ohne Berechtigung dürften wir in

diesem Hauptzuge eine Beziehung auf die Schule der beschwerdevollen Arbeiten erkennen, in welcher die edelsten arischen Stämme und Geschlechter zur Größe von Halbgöttern erwuchsen: die keineswegs mildesten Himmelsstriche, aus denen sie vollkommen gereift endlich in die Geschichte treten, können uns über die Schicksale ihrer Herkunft füglich Aufklärung geben. Hier stellt sich denn auch, als Frucht durch heldenmüthige Arbeit bekämpfter Leiden und Entbehrungen, jenes stolze Selbstbewußtsein ein, durch welches diese Stämme im ganzen Verlaufe der Weltgeschichte von anderen Menschenracen ein für alle Male sich unterscheiden. Gleich Herakles und Siegfried wußten sie sich von göttlicher Abkunft: undenkbar war ihnen das Lügen, und ein freier Mann hieß der wahrhaftige Mann. Nirgends treten diese Stammes-Eigenthümlichkeiten der arischen Race mit deutlicherer Erkennbarkeit in der Geschichte auf, als bei der Berührung der letzten rein erhaltenen germanischen Geschlechter mit der verfallenden römischen Welt. Hier wiederholt sich geschichtlich der Grundzug ihrer Stammhelden: sie dienen mit blutiger Arbeit den Römern, und — verachten sie als unendlich geringer denn sie, etwa wie Herakles den Eurystheus verachtet. Daß sie, gleichsam weil es die Gelegenheit so herbeiführte, zu Beherrschern des großen lateinischen Semitenreiches wurden, dürfte ihren Untergang bereitet haben. Die Tugend des Stolzes ist zart und leidet keinen Kompromiß, wie durch Vermischung des Blutes: ohne diese Tugend sagt uns aber die germanische Race — nichts. Denn dieser Stolz ist die Seele des Wahrhaftigen, des selbst im dienenden Verhältnisse Freien. Dieser kennt zwar keine Furcht, aber Ehrfurcht, — eine Tugend, deren Name selbst, seinem rechten Sinne nach, nur der Sprache jener ältesten arischen Völker bekannt ist; während die Ehre selbst den Inbegriff alles persönlichen Werthes ausdrückt, daher sich nicht geben noch auch empfangen läßt, wie wir dieß heut' zu Tage in Übung gebracht haben, sondern als Zeugniß göttlicher Herkunft den Helden selbst in schmachvollstem Leiden von jeder Schmach unberührt erhält. So ergiebt sich aus Stolz und Ehre die Sitte, unter deren Gesetzen nicht der Besitz den Mann, sondern der Mann den Besitz adelt; was wiederum darin sich ausdrückt, daß ein übermäßiger Besitz für schmachvoll galt und deßhalb von Dem schnell vertheilt wurde, dem er etwa zugefallen war.

Beim Überblicke solcher Eigenschaften und aus ihnen geflossener Ergebnisse, wie diese sich namentlich in einer unverbrüchlichen edlen Sitte kundgeben, sind wir, sobald wir nun wieder diese Sitte verfallen und jene Eigenschaften sich verlieren sehen, jedenfalls berechtigt, den Grund hiervon in einem Verderbe des Blutes jener Geschlechter aufzusuchen, da wir den Verfall unverkennbar mit der Vermischung der Racen eintreten sehen. Diese Thatsache hat der ebenso energische als geistvolle Verfasser des oben angeführten Werkes über die Ungleichheit der menschlichen Racen so vollständig ermittelt und dargestellt, daß wir unsere Freunde nur darauf verweisen können, um annehmen zu dürfen, daß, was wir jetzt noch an jene Darstellung knüpfen wollen, als nicht oberflächlich begründet angesehen werde. Für unsere Absicht ist es nämlich nun wichtig, den Helden wiederum da aufzusuchen, wo er gegen die Verderbniß seines Stammes, seiner Sitte, seiner Ehre, mit Entsetzen sich aufrafft, um, durch eine wunderbare Umkehr seines misleiteten Willens, sich im Heiligen als göttlichen Helden wieder zu finden.

Es war ein wichtiger Zug der christlichen Kirche, daß nur vollkommen gesunde und kräftige Individuen zu dem Gelübde gänzlicher Weltentsagung zugelassen wurden, jede leibliche Schwäche oder gar Verstümmelung aber dazu untüchtig machte. Offenbar durfte dieses Gelübde nur als aus dem allerheldenmüthigsten Entschlusse hervorgegangen angesehen werden können, und wer dagegen hierin „feige Selbstaufgebungen" — wie dieß kürzlich einmal zu vernehmen war — erblickt, der möge sich seiner Selbstbeibehaltung tapfer erfreuen, ohne jedoch weiter mit Dingen sich zu befassen, die ihn nicht angehen. Dürfen wir auch verschiedene Veranlassungen als Beweggründe zu jener vollständigen Abwendung des Willens vom Leben annehmen, so charakterisirt sich diese doch immer als höchste Energie des Willens selbst; war es der Anblick, das Abbild, oder die Vorstellung des am Kreuze leidenden Heilands, stets fiel hierbei die Wirkung eines allen Eigenwillen bezwingenden Mitleides mit der des tiefsten Entsetzens über die Eigenschaft dieses die Welt gestaltenden Willens in der Weise zusammen, daß dieser in höchster Kraftäußerung sich gegen sich selbst wandte. Wir sehen von dann ab den Heiligen in der Ertragung von Leiden

und Selbstaufopferung für Andere den Helden noch überbieten; fast unerschütterlicher als der Stolz des Helden ist die Demuth des Heiligen, und seine Wahrhaftigkeit wird zur Märtyrer-Freude.

Von welchem Werthe dürfte nun das „Blut“, die Qualität der Race, für die Befähigung zur Ausübung solches heiligen Heldenthumes sein? Offenbar ist die letzte, die christliche Heilsverkündigung, aus dem Schooße der ungemein mannigfaltigen Racen-Vermischung hervorgegangen, welche, von der Entstehung der chaldäisch-assyrischen Reiche an, durch Vermischung weißer Stämme mit der schwarzen Race den Grundcharakter der Völker des späteren römischen Reiches bestimmte. Der Verfasser der uns vorliegenden großen Arbeit nennt diesen Charakter, nach einem der Hauptstämme der von Nord-Osten her in die assyrischen Ebenen eingewanderten Völker, dem semitischen, weist seinen umbildenden Einfluß auf Hellenismus und Romanismus mit größter Sicherheit nach, und findet ihn, seinen wesentlichen Zügen nach, in der so sich nennenden „lateinischen“ Race, durch alle ihr widerfahrenen neuen Vermischungen hindurch, forterhalten. Das Eigenthum dieser Race ist die römisch-katholische Kirche; ihre Schutzpatrone sind die Heiligen, welche diese Kirche kanonisirte, und deren Werth in unseren Augen dadurch nicht vermindert werden soll, daß wir sie endlich nur noch im unchristlichen Prunke ausgestellt dem Volke zur Verehrung vorgeführt sehen. Es ist uns unmöglich geworden, dem, durch die Jahrhunderte sich erstreckenden, ungeheuren Verderbe der semitisch-lateinischen Kirche noch wahrhafte Heilige, d. h. Helden-Märtyrer der Wahrhaftigkeit, entwachsen zu sehen; und wenn wir von der Lügenhaftigkeit unserer ganzen Zivilisation auf ein verderbtes Blut der Träger derselben schließen mußten, so dürfte die Annahme uns nahe liegen, daß eben auch das Blut des Christenthums verderbt sei. Und welches Blut wäre dieses? Kein anderes als das Blut des Erlösers selbst, wie es einst in die Adern seiner Helden sich heiligend ergossen hatte.

Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, — wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Race sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seinem Quelle ahnungsvoll einzig in Dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gat-

tung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewußtem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewußten Leidens fähigen, Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlösung göttlich erscheint. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weißen Race die Fähigkeit des bewußten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilands den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergießt.

Was wir hier einzig mit der Möglichkeit eines schwer verständlichen und leicht misverständlichen Ausdruckes berühren, dürfte sich unter der Beleuchtung durch die Geschichte in einem vertraulicheren Lichte gewahren lassen. Wie weit durch jene gesteigerte Hauptfähigkeit, die wir als die Einheit der menschlichen Gattung konstatirend annahmen, die bevorzugteste weiße Race sich in der wichtigsten Angelegenheit der Welt erhob, sehen wir an ihren Religionen. Wohl muß uns die brahmanische Religion als staunenswürdigstes Zeugniß für die Weitsichtigkeit, wie die fehlerlose Korrektheit des Geistes jener zuerst uns begegnenden arischen Geschlechter gelten, welche auf dem Grunde einer allerwesenhaftesten Welterkenntniß ein religiöses Gebäude aufführten, das wir, nach so vielen tausend Jahren unerschüttert, von vielen Millionen Menschen heute noch als jede Gewohnheit des Lebens, Denkens, Leidens und Sterbens durchdringendes und bestimmendes Dogma erhalten sehen. Sie hatte den einzigen Fehler, daß sie eine Racen-Religion war: die tiefsten Erklärungen der Welt, die erhabensten Vorschriften für Läuterung und Erlösung aus ihr, werden heute noch von einer ungeheuer gemischten Bevölkerung gelehrt, geglaubt und befolgt, in welcher nicht ein Zug wahrer Sittlichkeit anzutreffen ist. Ohne bei diesem Anblicke zu verweilen noch auch selbst den Gründen dieser Erscheinung näher nachzuforschen, gedenken wir nur dessen,

daß es eine erobernde und unterjochende Race war, welche, den allerdings ungeheuren Abstand der niederen Racen von sich ermessend, mit einer Religion zugleich eine Zivilisation gründete, durch deren beiderseitige Durchdringung und gegenseitige Unterstützung eine Herrschaft zu begründen war, welche durch richtige Abschätzung uud Geltendmachung vorgefundener natürlicher Gegebenheiten auf festeste Dauer berechnet war. Eine Meisterschöpfung sonder Gleichen: Herrscher und grauenvoll Bedrückte in ein Band metaphysischer Übereinstimmung solcher Maaßen verschlingend, daß eine Auflehnung der Bedrückten undenklich gemacht ist; wie denn auch die weitherzige Bewegung des Buddha zu Gunsten der menschlichen Gattung an dem Widerstande der starren Racenkraft der weißen Herrscher sich brechen mußte, um als bieder abergläubige Heilsordnung von der gelben Race zu neuer Erstarrung aufgenommen zu werden.

Aus welchem Blute sollte nun der Genius der Menschheit, der immer bewußtvoller leidende, den Heiland erstehen lassen, da das Blut der weißen Race offenbar verblaßte und erstarrte? — Für die Entstehung des natürlichen Menschen stellt unser Schopenhauer gelegentlich eine Hypothese von fast überzeugender Eindringlichkeit auf, indem er auf das physische Gesetz des Anwachsens der Kraft durch Kompression zurückgeht, aus welchem nach abnormen Sterblichkeitsphasen ungewöhnlich häufig erfolgende Zwillingsgeburten erklärt werden, gleichsam als Hervorbringung der gegen den, das ganze Geschlecht bedrohenden Vernichtungsdruck, sich doppelt anstrengenden Lebenskraft; was nun unseren Philosophen auf die Annahme hinleitet, daß die animalische Produktionskraft, in Folge eines bestimmten Geschlechtern noch eigenen Mangels ihrer Organisation, durch ihr antagonistische Kräfte bis zur Vernichtung bedroht, in einem Paare zu so abnormer Anstrengung gesteigert worden sei, daß dem mütterlichen Schooße dieses Mal nicht nur ein höher organisirtes Individuum, sondern in diesem eine neue Species entsprossen wäre. Das Blut in den Adern des Erlösers dürfte so der äußersten Anstrengung des Erlösung wollenden Willens zur Rettung des in seinen edelsten Racen erliegenden menschlichen Geschlechtes, als göttliches Sublimat der Gattung selbst entflossen sein.

Wollen wir uns hiermit als an der äußersten Grenze einer

zwischen Physik und Metaphysik schwankenden Spekulation angekommen betrachten und wohl vor dem Weiterbeschreiten dieses Weges hüten, der, namentlich unter Anleitung des alten Testamentes, manchen unserer tüchtigen Köpfe zu den thörigsten Ausbildungen verleitet hat, so könnten wir doch der soeben berührten Hypothese im Betreff seines Blutes noch eine zweite, allerwichtigste Eigenthümlichkeit des Werkes des Erlösers entnehmen, nämlich diesen der Einfachheit seiner Lehre, welche fast nur im Beispiele bestand. Das in jener wundervollen Geburt sich sublimirende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Race fließen; vielmehr spendet es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken seines Blutes. Hieraus fließt dann die erhabene Einfachheit der reinen christlichen Religion, wogegen z. B. die brahmanische, weil sie die Anwendung der Erkenntniß der Welt auf die Befestigung der Herrschaft einer bevorzugten Race war, sich durch Künstlichkeit bis in das Übermaaß des ganz Absurden verlor. Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuß des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen ächten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlichster Reinigung gedeihen. Dieses Antidot wäre demnach dem Verfalle der Racen durch ihre Vermischung entgegen gestellt, und vielleicht brachte dieser Erdball athmendes Leben nur hervor, um jener Heilsordnung zu dienen.

Verkennen wir jedoch das Ungeheuerliche der Annahme nicht, die menschliche Gattung sei zur Erreichung voller Gleichheit bestimmt, und gestehen wir es uns, daß wir diese Gleichheit uns nur in einem abschreckenden Bilde vorstellen können, wie dieß etwa Gobineau am Schlusse seines Werkes uns vorzuhalten sich genöthigt fühlt. Dieses Bild wird jedoch erst dadurch vollständig abstoßend, daß wir nicht anders als durch den Dunst unserer Kultur und Zivilisation es zu erblicken für möglich halten müssen: diese selbst nun als die eigentliche Lügengeburt des misleiteten menschlichen Geschlechtes richtig zu erkennen, ist dagegen die Aufgabe des Geistes der Wahrhaftigkeit, der uns verlassen hat, seit wir den Adel unseres Blutes verloren und die hiergegen durch den wahrhaftigen Märtyrer-Geist des Christen-

thums uns zugeführte Rettung im Wuste der Kirchenherrschaft als Mittel zur Knechtung in der Lüge verwendet sahen. Allerdings giebt es nichts Trostloseres, als die menschlichen Geschlechter der aus ihrer mittelasiatischen Heimath nach Westen gewanderten Stämme heute zu mustern, und zu finden, daß alle Zivilisation und Religion sie noch nicht dazu befähigt hat, sich in gemeinnützlicher Weise und Anordnung über die günstigsten Klimate der Erde so zu vertheilen, daß der allergrößeste Theil der Beschwerden und Verhinderungen einer freien und gesunden Entwickelung friedfertiger Gemeinde-Zustände, einfach schon durch die Aufgebung der rauhen Öden, welche ihnen großentheils jetzt seit so lange zu Wohnsitzen dienen, verschwände. Wer diese blödsichtige Unbeholfenheit unseres öffentlichen Geistes einzig der Verderbniß unseres Blutes, — nicht allein durch den Abfall von der natürlichen menschlichen Nahrung, sondern namentlich auch durch degenerirende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Racen mit dem, zu handelskundigen Geschäftsführern unserer Gesellschaft erzogener, ehemaliger Menschenfresser — zuschreibt, mag gewiß Recht haben, sobald er nur auch die Beachtung dessen nicht übergeht, daß keine mit noch so hohen Orden geschmückte Brust das bleiche Herz verdecken kann, dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem, wenn auch vollkommen stammesgemäßen, aber ohne Liebe geschlossenen Ehebunde verklagt.

Wollen wir dennoch versuchen, durch alle hier angedeuteten Schrecknisse hindurch uns einen ermuthigenden Ausblick auf die Zukunft des menschlichen Geschlechtes zu gewinnen, so hat uns nichts angelegentlicher einzunehmen, als noch vorhandenen Anlagen und aus ihrer Verwerthung zu schließenden Möglichkeiten nachzugehen, wobei wir das Eine fest zu halten haben, daß, wie die Wirksamkeit der edelsten Race durch ihre, im natürlichen Sinne durchaus gerechtfertigte, Beherrschung und Ausbeutung der niederen Racen, eine schlechthin unmoralische Weltordnung begründet hat, eine mögliche Gleichheit aller, durch ihre Vermischung sich ähnlich gewordener Racen uns gewiß zunächst nicht einer ästhetischen Weltordnung zuführen würde, diese Gleichheit dagegen einzig aber uns dadurch denkbar ist, daß sie sich auf den Gewinn einer allgemeinen moralischen Übereinstimmung gründet, wie das wahrhaftige Christenthum sie auszubilden uns

berufen dünken muß. Daß nun aber auf der Grundlage einer wahrhaftigen, nicht „vernünftigen“ (wie ich kürzlich von einem Philologen sie gewünscht sah), Moralität eine wahrhaftige ästhetische Kunstblüthe einzig gedeihen kann, darüber giebt uns das Leben und Leiden aller großen Dichter und Künstler der Vergangenheit belehrenden Aufschluß. —

Und hiermit auf unserem Boden angelangt, wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln.

Brief an H. v. Wolzogen.

Mein lieber Freund!

Im nächsten Herbst werden es fünf Jahre her sein, daß Sie auf meine Bitte sich mir aufopferungswillig zur Seite stellten, um bei einem erneueten Versuche der Gründung eines Patronates für die praktische Durchführung meiner Idee mir zu helfen. Wir sind nun soweit, nicht zwar die letzte Erreichung des Zieles, so doch einen Abschluß unsrer Bemühungen dafür in das Auge fassen zu sollen.

Namentlich Ihrem Antheil an diesen Bemühungen ist es gelungen, eine weitere Kenntniß von jener meiner Idee zu verbreiten, als es mir bisher, selbst durch die Vorführung der Bühnenfestspiele vor sechs Jahren, gelungen war. Gerade mit dem Innewerden dieser Fortschritte hatten wir uns jedoch auch davon zu überzeugen, daß wir auf dem eingeschlagenen Wege der Werbung von Patronen nicht zu unserem nächsten praktischen Ziele, der Ermöglichung neuer Bühnenfestspiele, gelangen konnten. Der theilnehmenden Ungeduld meiner Freunde hatte ich endlich durch den Entschluß zu begegnen, die Aufführungen des „Parsifal“, um diese bereits in diesem Jahre 1882 zu ermöglichen, zugleich dem allgemeinen Publikum, unter dem gewöhnlichen Bedingungen der Zulassung zu öffentlichen Aufführungen, stattfinden zu lassen. Dem bisherigen Patronatvereine habe ich demnach, praktisch aufgefaßt, die Beschaffung der Mittel für den Angriff einer Unternehmung zu verdanken; auf welche ich,

in der Annahme einer weiteren Betheiligung des größeren Publikums, gefahrlos mich einlassen konnte. Den neuesten mir zugekommenen Berichten nach, scheint jede Gefahr eines finanziellen Mißerfolges bereits beseitigt zu sein, sodaß zu erhoffen steht, ich würde, nach der Einlösung meiner Verpflichtungen gegen den Patronatverein, mich in den Stand gesetzt sehen, selbständig die begonnene Unternehmung damit fortzusetzen, daß ich alljährlich, auf dem nothgedrungen nun betretenen Wege der vollkommenen Öffentlichkeit derselben, die Bühnenfestspiele in Bayreuth wiederhole.

Zu diesen Wiederholungen bestimme ich für das nächste einzig Aufführungen des Bühnenweihfestspieles „Parsifal", und es geschieht dieß aus einem äußerlichen wie einem innerlichen Grunde. Der äußerliche betrifft die Einträglichkeit solcher Aufführungen, sobald diese nirgends anders, als einzig nur unter meiner Aufsicht in Bayreuth, dem Publikum dargeboten werden; der innerliche Grund, aus welchem jener äußerliche selbst eben nur sich bestimmt hat, betrifft dagegen den durchaus unterschiedlichen Charakter dieses meines Werkes, welchem ich die Benennung eines Bühnenweih-Festspieles zu geben mich veranlaßt fand. Hierüber haben Sie, mein Freund, in diesen unseren Blättern sich bereits so richtig ausgesprochen, daß ich dem nichts weiter hinzuzufügen für nöthig halte, als etwa den Hinweis auf die Veranlassungen, welche den „Ring des Nibelungen" dem Bühnenfestspielhaus in Bayreuth entführten, welchen ich aber für den „Parsifal" jede Bestimmung meiner Entschlüsse schon dadurch unmöglich gemacht zu haben glaube, daß ich mit seiner Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht durchaus abgewandt bleiben sollende Sphäre beschritt.

In welcher Weise die einzigen Aufführungen des „Parsifal" in Bayreuth den Hoffnungen dienen können, welche ich wohlwollenden Freunden erweckt habe, und die nun von diesen sorglich festgehalten werden dürften, nämlich die Hoffnungen auf die Begründung einer „Schule", — wird sich aus dem Charakter dieser Aufführungen und der Umstände, unter denen sie stattfinden, leicht ergeben. Schon jetzt sah ich mich, der im Laufe eines Monates beabsichtigten vielen Aufführungen wegen, veranlaßt, namentlich die anstrengendsten Partien mehrfach zu besetzen, um so jedenfalls der Störung durch mögliche Erkrankungen

vorzubeugen: es ward mir dieß leicht, da ich die Zusage jedes der talentvollen Künstler, um deren Mitwirkung ich warb, gern und willig erhielt. Dieser freundliche Umstand hat es mir eingegeben, für jetzt und in Zukunft die Bayreuther Bühnenfestspiele jedem mir bekannt werdenden begabten Sänger als Uebungs-Schule in dem von mir begründeten Style zu eröffnen, was mir im praktischen Sinne zugleich den Vortheil gewährt, durch eine hierfür getroffene Übereinkunft den störenden Einwirkungen der, unter den bestehenden Theaterverhältnissen sehr erklärlichen eifersüchtigen Rangstreitigkeiten der Künstler vorzubeugen. Der Vorzüglichste wird sich nämlich sagen, daß, wenn er heute zurücktritt, er dem für ihn eintretenden Genossen in jeder Hinsicht ein bildendes und förderndes Beispiel giebt; von den Geübtesten wird der weniger Erfahrene lernen, ja, an den Leistungen des Andern sogar ersehen, was zur Vervollkommnung der allgemeinen Kunstleistung überhaupt noch fehlt. In diesem Sinne würde ich die besten Sänger jährlich zu Übungen berufen, die ihnen hauptsächlich nur dadurch förderlich sein können, daß sie sich gegenseitig selbst beobachten und belehren; wogegen diejenigen von diesen Übungen von selbst ausgeschlossen sein würden, welche in ihrer Gegenüberstellung eine Kränkung ihrer Ranges-Ehre ersehen dürften, wie sie Theater-Intendanten gegenüber zu einer nicht ganz undünkelhaften Maxime geworden ist.

Ich halte nun gerade alljährliche Wiederholungen des „Parsifal“ für vorzüglich geeignet, der jetzigen Künstler-Generation als Schule für den von mir begründeten Styl zu dienen, und dieses vielleicht schon aus dem Grunde, weil mit dem Studium desselben ein nicht bereits durch üble Angewohnheiten verdorbener Boden betreten wird, wie dieß bei meinen älteren Werken der Fall ist, deren Aufführungs-Modus bereits den Bedürfnissen unsrer gemeinen Opernroutine unterworfen ward. Nicht ohne Grauen zu empfinden könnte ich jetzt nämlich mich noch der Aufgabe gegenübergestellt sehen, meine älteren Werke in gleicher Weise, wie ich dieß für den „Parsifal“ beabsichtige, zu Musteraufführungen für unsere Festspiele vorzubereiten, weil ich hierbei einer erfahrungsgemäß fruchtlosen Anstrengung mich zu unterziehen haben würde: bei ähnlichen Bemühungen traf ich, selbst bei unsren besten Sängern, als Entschuldigung für die

unbegreiflichsten Misverständnisse, ja Vergehen, auf die Antwort meines reinen Thoren: „Ich wußte es nicht!“ Dieses Wissen zu begründen, hierin dürfte unsre „Schule“ bestehen, von welcher aus dann erst auch meine älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. Mögen die hierzu Berufenen sich finden: jedenfalls kann ich ihnen keine andere Anleitung geben, als unser Bühnenweihfestspiel.

Wenn ich nun für alle die Theilnehmungen, welche uns bis zur Ermöglichung dieser Festspiele verholfen haben werden, mit innigster Werthschätzung derselben mich dankbar verhalte, sehe ich andererseits doch auch den Zeitpunkt gekommen, welcher die gegenseitigen Verpflichtungen unserer Vereinigung löst. Sie selbst, mein Freund, haben zuletzt in unsern Blättern mit tiefem Verständniß der hierbei zu berührenden allerernstlichsten Anliegenheiten sich ausgesprochen. Mußten wir darauf verzichten, die Möglichkeit der Fortdauer unsrer Bühnenfestspiele aus dem Vermögen eines Patronatfundus' zu gewährleisten, und sahen wir uns genöthigt, sofort bereits die Beisteuer des allgemeinen Publikums in Anspruch zu nehmen, dessen Beitrag nicht mehr der Verwirklichung einer Idee gilt, sondern für einen Theaterplatz gezahlt wird, so ist, wie Sie dieß sehr richtig erfanden, das Band der bisherigen Vereinigung unserer Freunde zu einer nur noch rein theoretischen Beziehung geworden. Zu einer solchen haben bereits unsere „Bayreuther Blätter“ hinübergeleitet, nachdem wir sie Anfangs nur zu Mittheilungen über den Fortgang unserer Unternehmungen, so wie wohl auch zur Klärung des Verständnisses derselben bestimmt hatten. Da nun zu jeder Erkenntniß zweies gehört, nämlich Subjekt und Objekt, und für unsern Gegenstand als Objekt unser Kunstwerk gestellt war, so war eine Kritik des Publikums, dem das Kunstwerk vorzuführen war, als des Subjektes nicht zu übergehen. Ja, es mußte uns endlich eine vorzüglich gründliche Untersuchung der Eigenschaften des Publikums nicht minder zweckmäßig dünken, als dem großen Kant die Kritik der menschlichen Urtheilskraft erschien, als er aus dieser Kritik erst richtige Schlüsse auf die Realität oder Idealität der Welt als Objekt zu ziehen sich getrauen vermochte. Durch die Nöthigung zu einer Kritik des Publikums, ohne welches die Existenz namentlich eines dramatischen Kunstwerkes gar nicht zu denken ist, geriethen wir von unserem nächsten

Zwecke scheinbar so weit ab, daß gewiß auch mir schon vor länger eine gewisse Bangigkeit davor ankam, wir möchten vor unseren Patronen nicht mehr an der rechten Stelle stehen. Was hierin Unverhältnißmäßiges lag, dürfte nun verschwinden und zu einem durchaus deutlichen Verhältniß sich gestalten, sobald die „Bayreuther Blätter“ ihrer ersten engeren Bestimmung entrückt, und offen der ihnen nun erwachsenen, weiteren Bestimmung zugeführt werden. Als Herausgeber dieser sonach erweiterten Monatsschrift, deren Tendenz Sie kürzlich gewiß recht zutreffend bezeichneten, werden Sie zu dem Publikum etwa in dieselbe Lage gerathen, in welche ich für meine Bühnenfestspiele nach der Einlösung meiner Verpflichtungen gegen den Patronat-Verein versetzt sein werde. Vielleicht treffen wir Beide dadurch auf das Richtige, schon weil es unter den obwaltenden Umständen das einzig Mögliche erscheint. Gern werde ich, was ich an Mittheilungen aus den von mir betretenen Gebieten der Kritik des „Subjektes“ noch schulde, an Sie einzig zur freundlichen Verwendung für die „neuen Bayreuther Blätter“ abliefern, und dieß vielleicht dann mit weniger Befangenheit, als jetzt, wo ich manchen unserer geneigten Patrone gegenüber oft wohl etwas zu weit ausschweifte. Immerhin aber muß ich glauben, daß eben in der Kritik des Publikums die weiteste Ausschweifung aufweckender und deutlicher wirken dürfte, als — wovor wir uns hüten müssen — zu enge Einzwängung in das, wegen zu nahe liegender Bekanntschaft damit, einschläfernde sehr Gewohnte. Stellen wir uns immer auf die Bergesspitze, um klare Übersicht und tiefe Einsicht zu gewinnen! Vor Allem, scheuen wir uns vor jedem Behagen, selbst bei Vegetarierkost! —

Mit den herzlichsten Grüßen

Ihr

Palermo, 13. März 1882. Richard Wagner.

Offenes Schreiben

an

Herrn Friedrich Schön in Worms.

Geehrtester Herr und Freund!

Ihnen vor Allen, welche für die Bayreuther Idee opferwillig spendend eintraten, glaube ich mich verpflichtet, noch näher als dieß vor kurzer Zeit in meinem offenen Schreiben an unsern Freund Hans von Wolzogen geschah, meine Stimmung und Ansicht in Betreff der Schule, der Sie so gern sich förderlich erweisen möchten, kund zu geben. —

Zu diesem Zwecke gestatte ich mir zunächst Sie nochmals auf den Bericht zu verweisen, mit welchem ich seiner Zeit die erste Nummer der Bayreuther Blätter eröffnete. Es geschah damals zu einer wahrhaften Erleichterung meines, durch eine mir selbst auferlegte übermäßige Verpflichtung bedrückten Gewissens, daß ich die äußerliche Unmöglichkeit des Zustandekommens der projektirten, und von mir gewissermaaßen angebotenen Schule nachweisen mußte. Gestehe ich Ihnen nun, daß ich seit den wiederum verflossenen fünf Jahren mit mir darüber einig geworden bin, daß, wenn mir jetzt die damals verlangten Mittel in reichster Fülle zu Gebote gestellt würden, ich die Gründung einer Schule durchaus ablehnen müßte. Ich glaube nicht mehr an unsere Musik, und weiche ihr, wo sie mir begegnet, grund-

sätzlich aus; und sollte unseres Freundes, des Grafen Gobineau, Prophezeiung, daß in zehn Jahren Europa von asiatischen Horden überschwemmt und unsere ganze Zivilisation nebst Kultur zerstört werden möchte, in Erfüllung gehen, so würde ich mit keinem Auge zucken, da ich annehmen dürfte, daß dabei vor allen Dingen auch unser Musiktreiben zu Grunde gehen würde.

Oft habe ich erklärt, daß ich die Musik für den rettenden guten Genius des deutschen Volkes hielte, und es war mir möglich, dieß an der Neubelebung des deutschen Geistes seit Bach bis Beethoven nachzuweisen: sicherer wie hier gab auf keinem anderen Gebiete die Bestimmung des deutschen Wesens, die Wirkung seines Gemüthes nach außen, sich kund; die deutsche Musik war eine heilige Emanation des Menschengeistes, und dämonisch leidende göttliche Naturen waren ihre Priester. Wie aber das Evangelium verblaßte, seit das Kreuz des Erlösers auf allen Straßen als Handelswaare feilgeboten ward, so verstummte der Genius der deutschen Musik, seitdem sie vom Metier auf dem Allerweltsmarkte herumgezerrt wird, und professionistischer Gassen-Aberwitz ihren Fortschritt feiert.

Auch Sie, geehrter Herr und Freund, dürften hiermit nichts Neues von mir hören, da ich seit dreißig Jahren in mannigfachen Kunstschriften und Aufsätzen dieses Thema bereits wohl erschöpfend behandelt habe. Überlebt möchte nur sein, daß ich so lange und vielseitig es mir angelegen sein ließ, an das Bestehende anknüpfend, die Wege nachzuweisen, auf welchen die von mir erkannte hohe Bestimmung der deutschen Musik festgehalten und ihre Werke vor Allem gepflegt werden sollten. Am Schlusse meiner Denkschrift über eine in München zu errichtende königliche Musikschule durfte ich mir gestatten, alle meine hierfür ausgeführten Arbeiten und Organisationsvorschläge aufzuzählen. Daß nichts hiervon beachtet und zur Ausführung empfohlen wurde, zeigt mir deutlich, daß man mich nicht hierzu für berufen hielt.

Und wahrlich, man hatte Recht. Ich bin kein Musiker, und empfinde dieß sofort, wenn man mir eine berühmte Komposition dieses oder jenes unserer jetzt gefeierten Meister der Musik vorführt, und ich eben die Musik darin gar nicht gewahr werden kann. Offenbar handelt es sich hier um ein Gebrechen, mit dem

ich behaftet bin, und welches mich unfähig macht, an dem Fortschritt unserer Musik theilzunehmen. Vielleicht hätte man mich noch als Konservator verbrauchen können, denn, daß ich einige Beethoven'sche Symphonien gut aufzuführen verstand, hatte man mir lassen müssen. Wahrscheinlich (— ich sage Ihnen dieß aufrichtig —) würde ich, wenn man mir jetzt noch eine Schule einrichtete, auf diese meine Lieblingswerke mich einzig beschränkt haben, und zwar recht eigentlich im Sinne eines Erhalters, oder auch eines Predigers, der am Ende immer noch nichts Eindringlicheres seiner Gemeinde vorführen kann als die Evangelien. Nur würden auch diese obstinat konservatorischen Bemühungen bei dem großen asiatischen Sturme, der über uns hereinbrechen möchte, nichts genützt haben, da es hier ergehen würde, wie es der Nachwelt der Völkerwanderung erging, welcher von Sophokles und Aischylos nur wenige, dagegen von Euripides die meisten Tragödien erhalten wurden; demnach unserer Nachwelt gegen etwa neun Brahms'sche Symphonien höchstens zwei Beethoven'sche übrig bleiben möchten; denn die Abschreiber gingen immer mit dem Fortschritt.

Auch selbst eine solche Beethoven-Konservator-Stellung würde mich aber von jetzt an zu stark ermüden. Liszt ist mir in die Siebenziger vorangegangen, und ich bin ihm bereits in das Siebenzigste gefolgt; mit uns Beiden hat man nichts anzufangen gewußt, und glücklicher war ich als mein großer Freund, der zu gut Klavier spielt, um nicht bis an sein Lebensende als Klavierlehrer geplagt zu werden, worin sich wiederum eines der populärsten Misverständnisse unserer Musik-Jetztzeit recht naiv ausdrückt. Auch Sie, mein geehrter Herr und Freund, werden mit Ihren so großherzigen Wünschen sich wohl einzig darauf beschränken müssen, mich, so lange dieß gehen will, die Bühnenfestspiele in Bayreuth überwachen zu wissen; und glauben Sie mir, daß damit mir nicht etwa eine mühelose Altersversorgung zufällt. Sie wissen, in welcher Weise ich die dem Publikum zu bietenden häufigeren Aufführungen des „Parsifal" zum Zwecke der Befestigung des meinen Werken nöthigen Styles des Vortrages und der Darstellung verwenden will, indem ich allen mir bekannt werdenden vorzüglicheren Talenten die Gelegenheit gebe, unter meiner Anleitung an den Bühnenfestspielen abwechselnd sich zu betheiligen. Auf den Gedanken, mich in dieser Weise

noch nützlich zu bezeigen, wurde ich durch die Kenntnißnahme der außerordentlichen Willigkeit geleitet, die mir gerade die begabtesten Künstler entgegenbrachten. So mancher beklagt sich, noch nicht dazu gelangt zu sein, von mir für die Darstellung meiner „Partien" angeleitet zu werden, und bewarb sich somit um die Gelegenheit zu solchem Studium. Wenn ich, diesem entsprechend, für die bevorstehenden Aufführungen des „Parsifal" mit einem so vielgliedrigen Künstlerpersonale ausgestattet worden bin, daß zugleich auch der Befürchtung von Störungen in der Aufeinanderfolge der angekündigten Vorstellungen vorgebeugt ist, so gewahre ich doch bereits auch die neuen Schwierigkeiten, die mir nicht etwa nur durch meine stark vermehrten Bemühungen um das mehrfache Spezial-Studium, sondern namentlich durch die moralische Verwirrung der Rivalitäten hierbei erwachsen dürften. Besonders seitdem man von französischen und italienischen Theatern her erfahren hat, daß dort Rollen und Partien „creirt" werden, wird der Vorzug solcher Schöpfer-Bethätigung auch bei uns nicht gern aufgegeben. Man vermeint hierbei den Charakter einer Rolle ein für allemal zur Nachahmung in der Auffassung festgestellt zu haben, sobald man der Erste war, der darin vor dem Publikum erschien. Leider kam es hierbei oft weniger auf die wirkliche Richtigkeit der Auffassung, als darauf an, daß die Nachfolger sie für richtig hielten; denn daß er von diesen als Muster betrachtet und nachgeahmt wurde, bestärkte den „Createur" in seinem Glauben an seinen höheren Werth. Manches Unheil erwuchs hieraus, namentlich wenn hinter dem Rücken des Autors creirt wurde.

Scheint es nun hiergegen all den gewogenen Künstlern, welche jetzt ein so schöner und mich ehrender Eifer um mich versammeln wird, vor Allem nur darauf anzukommen, der richtigsten Auffassung und Wiedergebung der von mir gestellten Aufgaben durch meine persönliche Anleitung sich zu versichern, so mag ich allerdings hoffen, daß ich bei dieser Gelegenheit nicht nur auf den Geist, sondern auch auf die Moralität eines durch Theater-Intendanten, und namentlich auch durch das Theater-Publikum, über die Würde seiner Leistungen ziemlich unsicher gemachten Künstlerstandes nicht unvortheilhaft einwirken könnte. Wenig werde ich hierbei auf Unterstützung von Außen rechnen dürfen, und herzlich wünsche ich, daß mein sonst mir so gewogener

Freund, das deutsche Publikum, mich dießmal nicht ohne Hilfe lassen möge.

Dieses Publikum, welches sich nun von Neuem wieder einmal zu entscheiden haben wird, empfehle ich jetzt meinen bisherigen Patronen zu besonderer Berücksichtigung. Meinen letzten größeren Unternehmungen mußte stets die Schwierigkeit des ihnen nöthigen bedeutenden Kostenaufwandes entgegenstehen: sollte nur, wer zur Beschaffung dieser Kosten beigetragen hatte, an unseren Bühnenfestspielen sich erfreuen und bilden können, so — wir müssen uns dieß offen gestehen! — war unser Werk von vornherein zur Unfruchtbarkeit verurtheilt. Da wir nun jetzt durch die Noth der letzten Erfahrungen wieder dahin gedrängt worden, die Fortdauer der Bühnenfestspiele durch Überlassung des Zuschauerraumes an das reichlich zahlende Publikum zu versuchen, und werden demnach, wenn auch kein Kameel durch ein Nadelöhr und kein Reicher durch das Himmelsthor geht, doch vorzüglich nur Reiche in unser Theater eingelassen werden müssen, so stellt es sich mir nun als die erste und allerwichtigste Aufgabe für ein neuzubildendes Patronat dar, die Mittel zu beschaffen, um gänzlich freien Zutritt, ja nöthigen Falles die Kosten der Reise und des fremden Aufenthaltes, Solchen zu gewähren, denen mit der Dürftigkeit das Loos der Meisten und oft Tüchtigsten unter Germaniens Söhnen zugefallen ist.

Dieses wichtige Anliegen, worüber Ihnen bereits Mittheilungen zugegangen sind, berühre ich hier im Betreff der Organisation des neuen Patronates nur andeutend, da eine solche Organisation ganz selbständig, als ein moralischer Akt des Publikums für das Publikum, somit ohne alle eigentliche Berührung mit der Thätigkeit des Verwaltungsrathes der Bühnenfestspiele in das Leben treten müßte, wenngleich dieser jeder Zeit bemüht sein würde, das Patronat nach Kräften und Bedürfniß durch Freiplätze zu unterstützen. Den Angriff dieser Vereinsbildung Ihnen, geehrter Herr und Freund, als so vorzüglich Antheilnehmenden, anheimstellend, hätte ich für heute Sie nur noch auf die große und bedeutungsvolle Wirksamkeit hinzuweisen, welche ich einem glücklichen Erfolge der Bemühungen jenes Patronates zusprechen zu dürfen glaube. War dieser Verein bisher der Patron des Kunstwerkes, so wird er nun der Patron des Publikums sein, das an jenem sich erfreuen und

bilden soll. Hier ist die für unsern Zweck best erdenkliche Schule; und haben wir hierbei noch zu lehren, das heißt — zu erklären, und den weiten Zusammenhang zu verdeutlichen, in welchem wir uns durch unser Kunstwerk mit fernest hinreichenden Kulturgedanken versetzt glauben, so soll eine reichlichst gepflegte Zeitschrift, als erweiterte Fortsetzung unserer bisherigen Bayreuther Blätter, in freiester Weise uns hierfür die Wege offen erhalten. Niemanden soll aber Mittellosigkeit von der Möglichkeit der wirkungsvollsten Theilnahme an unseren Bestrebungen und Leistungen ausschließen: was jetzt lächerlich unbehilfliche Reisestipendien für gekrönte Preiskompositionen u. dgl. gegen die Verpflichtung in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen, werden wir verständiger und sinnvoller zu verrichten wissen, wenn wir eine innige Theilnahme an der Bildung unserer eigenen Kunst jedem hierzu Befähigten offen stellen. Und so werden wir endlich auch in dem Sinne meines eigenen erhabenen Wohlthäters handeln, der wiederum dieses Mal, als Protektor unserer Bühnenfestspiele, durch huldvollste und reichlichste Hilfgewährungen mich erst in den Stand setzte, schon in diesem Jahre mein Werk aufzuführen, während Er, um das Bühnen-Weih-Festspiel von jeder möglichen trübenden Mischung völlig frei zu erhalten, großmüthig dem Wunsche, auf Seinem eigenen Hoftheater es wiederholt zu sehen, entsagte.

Von dem Segen dieses Gedankens erfüllt, sage ich Ihnen, geehrter Herr und Freund, vor allen unsern bisherigen Patronen meinen hochachtungsvollen Dank namentlich auch dafür, daß gerade von Ihnen die ernste Nöthigung zu diesem an Sie gerichteten offenen Schreiben mir auferlegt sein durfte.

Ergebenst:

Bayreuth, 16. Juni 1882. Richard Wagner.

Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882.

Wenn unsere heutigen Kirchweihfeste hauptsächlich durch die hierbei abgehaltenen, nach ihnen sich benennenden, sogenannten „Kirmes-Schmäuse“ beliebt und anziehend geblieben sind, so glaubte ich das mystisch bedeutsame Liebesmahl meiner Gralsritter dem heutigen Opernpublikum nicht anders vorführen zu dürfen, als wenn ich das Bühnenfestspielhaus dießmal zur Darstellung eines solchen erhabenen Vorganges besonders geweiht mir dachte. Fanden hieran konvertirte Juden, von denen mir christlicherseits versichert wurde, daß sie die unduldsamsten Katholiken abgäben, vorgeblichen Anstoß, so hatte ich mich dagegen allen denen nicht weiter hierüber zu erklären, welche im Sommer dieses Jahres zur Aufführung meines Werkes sich um mich versammelten. Wer mit richtigem Sinne und Blicke den Hergang alles Dessen, was während jener beiden Monate in den Räumen dieses Bühnenfestspielhauses sich zutrug, dem Charakter der hierin sich geltend machenden produktiven wie rezeptiven Thätigkeit gemäß zu erfassen vermochte, konnte dieß nicht anders als mit der Wirkung einer Weihe bezeichnen, welche, ohne irgend eine Weisung, frei über Alles sich ergoß. Geübte Theaterleiter frugen mich nach der, bis für das geringste Erforderniß jedenfalls auf das Genaueste organisirten, Regierungsgewalt, welche die so erstaunlich sichere Ausführung aller scenischen, musikalischen wie dramatischen Vorgänge auf,

über, unter, hinter und vor der Bühne leitete; worauf ich gutgelaunt erwidern konnte, daß dieß die Anarchie leiste, indem ein Jeder thäte, was er wolle, nämlich das Richtige. Gewiß war es so: ein Jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemuthet, Niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, welchen in der gewohnten misbräuchlichen Weise vom Publikum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde, während die andauernde Theilnahme der uns zuziehenden Gäste als Zeugniß für die Richtigkeit unserer Annahme von dem wahren Werthe unserer Leistungen uns erfreuete. Ermüdung kannten wir nicht; von dem Eindrucke eines fast beständig trüben und regnerischen Wetters auf unsere Stimmung erklärte ein Jeder sofort sich befreit, sobald er im Bühnenhause an das Werk ging. Fühlte sich der Urheber aller der Mühen, die er seinen freundlichen Kunstgenossen übertragen hatte, oft von der Vorstellung einer unausbleiblich dünkenden Ermüdung beschwert, so benahm ihm schnell die mit jubelnder Laune gegebene Versicherung der heitersten Rüstigkeit Aller jede drückende Empfindung.

Rangstreitigkeiten konnten unmöglich da aufkommen, wo sechs Sängerinnen sogenannter erster Fächer die unbenannten Führerinnen der Blumenmädchen Klingsor's übernommen hatten, zu welchen sich wiederum Sängerinnen aller Fächer mit freudigster Willigkeit verwenden ließen. Gewiß, — hätte es in Wahrheit erst eines Beispieles für die Darsteller der ersten Partien bedurft, so wäre ihnen dieses von dem künstlerischen Einmuthe der Leistungen jener Zauberblumen-Mädchen gegeben worden. Von ihnen wurde mir zunächst auch eine der wichtigsten Anforderungen erfüllt, welche ich zur ersten Grundlage des richtigen Gelingens ihres Vortrages machen mußte: der vom Operngesange unserer Zeit den Sängern der heutigen Theater zu eigen gewordene leidenschaftliche Akzent, durch welchen jede melodische Linie unterschiedslos durchbrochen zu werden pflegt, sollte hier durchaus nicht mehr sich vernehmen lassen. Sogleich ward ich von unseren Freundinnen verstanden, und alsbald gewann ihr Vortrag der schmeichelnden Weisen das kindlich Naive, welchem, wie es andererseits durch einen unvergleichlichen Wohllaut rührte, ein aufreizendes Element sinnlicher

Verführung, wie es von gewissen Seiten als vom Komponisten verwendet vorausgesetzt wurde, gänzlich fern abliegen blieb. Ich glaube nicht, daß ein ähnlicher Zauber des anmuthigst Mädchenhaften durch Gesang und Darstellung, wie er in der betreffenden Scene des „Parsifal" von unseren künstlerischen Freundinnen ausgeübt wurde, je sonst wo schon zur Wirkung kam.

Was hier als Zauber wirkte, nun als Weihe die ganze Aufführung des Bühnenfestspieles durchdringen zu lassen, wurde im Verlaufe der Übungen und Vorstellungen zur angelegentlichsten Sorge Aller, und welchen ungewohnten Stylanforderungen hierbei zu genügen war, wird bald ersichtlich, wenn das stark-Leidenschaftliche, Rauhe, ja Wilde, was in einzelnen Theilen des Drama's zum Ausdruck kommen sollte, seinem wahren Charakter nach sich nicht verleugnen durfte. Welche schwierige Aufgabe den Darstellern der Hauptpersonen der Handlung dadurch gestellt war, leuchtete uns immer mehr ein. Vor Allem war hier auf größte Deutlichkeit, und zwar zunächst der Sprache, zu halten: eine leidenschaftliche Phrase muß verwirrend und kann abstoßend wirken, wenn ihr logischer Gehalt unerfaßt bleibt; um diesen von uns mühelos aufnehmen zu lassen, muß aber die kleinste Partikel der Wortreihe sofort deutlich verstanden werden können: eine fallen gelassene Vorschlag-, eine verschluckte End-, eine vernachlässigte Verbindungs-Silbe zerstört sogleich diese nöthige Verständlichkeit. Diese selbe Vernachlässigung trägt sich aber unmittelbar auch auf die Melodie über, in welcher durch das Verschwinden der musikalischen Partikeln nur vereinzelte Akzente übrig bleiben, welche, je leidenschaftlicher die Phrase ist, schließlich als bloße Stimm-Aufstöße vernehmbar werden, von deren sonderbarer, ja lächerlicher Wirkung wir einen deutlichen Eindruck erhalten, wenn sie aus einiger Entfernung zu uns dringen, wo dann von den verbindenden Partikeln gar nichts mehr vernommen wird. Wenn in diesem Sinne schon bei dem Studium der Nibelungen-Stücke vor sechs Jahren dringend empfohlen worden war, den „kleinen" Noten vor den „großen" den Vorzug zu geben, so geschah dieß um jener Deutlichkeit willen, ohne welche Drama wie Musik, Rede wie Melodie, gleich unverständlich bleiben, und diese dagegen dem trivialen Opernaffekte aufgeopfert werden, durch dessen Anwendung auf meine dramatische Melodie eben die Konfusion im Urtheile un-

serer musikalischen sogenannten „öffentlichen Meinung“ hervorgerufen wird, die wir auf keinem anderen Wege aufklären können als durch jene von mir so unerläßlich verlangte Deutlichkeit. Hierzu gehört aber gänzliches Aufgeben des durch die gerügte Vortragsweise geförderten, falschen Affektes.

Das alles Maaß überschreitende Gewaltsame in den Ausbrüchen schmerzlichster Leidenschaft, das ja dem tieftragischen Stoffe wie zu seiner Entlastung naturgemäß zugehörig ist, kann nur dann seine erschütternde Wirkung hervorbringen, wenn das von ihm überschrittene Maaß eben durchweg als Gesetz der gefühlvollen Kundgebung eingehalten ist. Dieses Maaß dünkte uns nun am sichersten durch Ausübung einer weisen Sparsamkeit in der Verwendung des Athems, wie der plastischen Bewegung, festgehalten zu werden. Wir mußten bei unseren Übungen der unbeholfensten Vergeudung, zunächst des Athems, deren wir uns meistens im Operngesange schuldig gemacht haben, inne werden, sobald wir dagegen schnell erkannten, was ein einziger wohl vertheilter Athem zu leisten vermochte um einer ganzen Tonreihe, indem er ihren Zusammenhang wahrt, ihren richtigen melodischen, wie logischen Sinn zu geben oder zu belassen. Schon allein durch weise Einhaltung und Vertheilung der Kraft des Athems sahen wir es uns, wie ganz natürlich, erleichtert, den gewöhnlich tiefer gelegten, von mir sogenannten „kleinen“ Noten, als wichtigen Verbindungs-Partikeln der Rede wie der Melodie, ihr Recht widerfahren zu lassen, weil wir auf dem von selbst sich heraushebenden höheren Tone einer unnützen Athem-Verschwendung uns enthalten mußten, um des Vortheiles der Einigung der ganzen Phrase vermöge der gleichen Respiration uns bewußt zu bleiben. So gelang es uns, lange melodische Linien undurchbrochen einzuhalten, obgleich in ihnen die empfindungsvollsten Akzente in mannigfaltigster Färbung wechselten, — wofür ich die längere Erzählung Kundry's vom Schicksale Herzeleide's im zweiten Aufzuge, sowie die Beschreibung des Charfreitags-Zaubers durch Gurnemanz im dritten Aufzuge als beredte Beispiele unseren Zuhörern zurückrufe.

In genauem Zusammenhange mit dem durch weise Sparsamkeit bei der Ausnützung des Athems gewonnenen Vortheile der wirksamen Verständlichkeit der dramatischen Melodie, erkannten wir die Nöthigung zur Veredelung der plastischen Be-

wegungen durch gewissenhafteste Mäßigung derselben. Jene, bisher im gemeinen Opernstyle von der Melodie fast einzig herausgehobenen Affekt-Schreie, waren immer auch von gewaltsamen Armbewegungen begleitet gewesen, welcher die Darsteller durch Gewöhnung sich mit solch regelmäßiger Wiederkehr bedienten, daß sie jede Bedeutung verloren und dem unbefangenen Zuschauer den Eindruck eines lächerlichen Automaten-Spieles machen mußten. Gewiß darf einer dramatischen Darstellung, namentlich wenn sie durch die Musik in das Bereich des idealen Pathos erhoben ist, die konventionelle Gebahrung unserer gesellschaftlichen Wohlgezogenheit fremd sein: hier gilt es nicht mehr dem Anstande, sondern der Anmuth einer erhabenen Natürlichkeit. Von dem bloßen Spiele der Gesichtsmienen sich entscheidende Wirkung zu versprechen, sieht der heutige dramatische Darsteller durch die in unserem Theater nöthig gewordene oft große Entfernung vom Zuschauer sich behindert, und die gegen das bleichende Licht der Bühnenbeleuchtung zu Hilfe gerufene Herstellung einer künstlichen Gesichtsmaske erlaubt ihm meistens nur die Wirkung des Charakters derselben, nicht aber einer Bewegung der verborgenen inneren seelischen Kräfte in Berechnung zu ziehen. Hierfür tritt nun eben im musikalischen Drama der Alles verdeutlichende und unmittelbar redende Ausdruck des harmonischen Tonspieles mit einer ungleich sichereren und überzeugenderen Wirkung ein, als sie dem bloßen Mimiker zu Gebote stehen kann, und die von uns zuvor in Betracht genommene, verständlichst vorgetragene dramatische Melodie wirkt deutlicher und edler als die studirteste Rede des geschicktesten Mienenspielers, sobald sie gerade von den, diesem einzig hilfreichen Kunstmitteln, am wenigsten beeinträchtigt wird.

Dagegen scheint nun der Sänger, mehr als der Mimiker, auf die plastischen Bewegungen des Körpers selbst, namentlich der so gefühlsberedten Arme angewiesen zu sein: in der Anwendung dieser hatten wir uns aber immer an dasselbe Gesetz zu halten, welches die stärkeren Akzente der Melodie mit den Partikeln derselben in Einheit erhielt. Wo wir uns im Opernaffekte gewöhnt hatten, mit beiden, weit ausgebreiteten Armen, wie um Hilfe rufend uns zu gebahren, durften wir finden, daß eine halbe Erhebung eines Armes, ja eine charakteristische Bewegung der Hand, des Kopfes, vollkommen genügte, um der

irgendwie gesteigerten Empfindung nach Außen Wichtigkeit zu geben, da diese Empfindung in ihrer mächtigsten Bewegung durch starke Kundgebung erst dann wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie nun, wie aus langer Verhaltung mit Naturgewalt hervorbricht.

Wenn das Gehen und Stehen für Sänger, welche zunächst der Überwindung der oft bedeutenden Schwierigkeiten ihrer rein musikalischen Aufgabe ihre angestrengteste Aufmerksamkeit zuzuwenden haben, gemeinhin einer unüberlegten Ausübung der Routine überlassen bleibt, so erkannten wir dagegen bald, von welchem ergiebigen Erfolge eine weise Anordnung des Schreitens und Stehens für die Erhebung unserer dramatischen Darstellung über das gewöhnliche Opernspiel sei. War das eigentliche Hauptstück der älteren Oper die monologische Arie, und hatte der Sänger, wie er dieß fast nicht anders konnte, sich gewöhnt, diese dem Publikum gewissermaaßen in das Gesicht abzusingen, so war aus dieser scheinbaren Nöthigung zugleich die Annahme erwachsen, daß auch bei Duetten, Terzetten, ja ganz massenhaften sogenannten Ensemblestücken, Jedes seinen Part in der gleichen Stellung in den Zuschauerraum hinein zum Besten zu geben habe. Da hierbei das Schreiten völlig ausgeschlossen war, gerieth dagegen die Armbewegung zu der fast unausgesetzten Anwendung, deren Fehlerhaftigkeit, ja Lächerlichkeit, wir eben inne geworden. Ist nun hiergegen im wirklichen musikalischen Drama der Dialog, mit allen seinen Erweiterungen, zur einzigen Grundlage alles dramatischen Lebens erhoben, und hat daher der Sänger nie mehr dem Publikum, sondern nur seinem Gegenredner etwas zu sagen, so mußten wir finden, daß die übliche Nebeneinanderstellung eines duettirenden Paares dem leidenschaftlichen Gespräche zu einander alle Wahrheit benahm: denn die Dialogisirenden hatten entweder ihre dem Andern geltenden Reden wieder in das offene Publikum hinaus zu sagen, oder sie waren zu einer Profilstellung genöthigt, welche sie zur Hälfte dem Zuschauer entzog und die Deutlichkeit der Rede, wie der Aktion, beeinträchtigte. Um in diese peinliche Nebeneinander-Stellung Mannigfaltigkeit zu bringen, gerieth man gewöhnlich auf den Einfall, sie dadurch zu variiren, daß, während eines Orchester-Zwischenspieles, die beiden Sänger einander vorbei über die Bühne gingen, und

die Seiten, auf denen sie zuvor aufgestellt waren, unter sich vertauschten. Hiergegen ergab sich uns aus der Lebhaftigkeit des Dialoges selbst der zweckmäßigste Wechsel der Stellungen, da wir gefunden hatten, daß die erregteren Akzente des Schlusses einer Phrase oder Rede zu einer Bewegung des Sängers veranlaßten, welche ihn nur um etwa einen Schritt nach vorn zu führen hatte, um ihn, gleichsam den Anderen erwartungsvoll fixirend, mit halbem Rücken dem Publikum zugewendet eine Stellung nehmen zu lassen, welche ihn dem Gegenredner nun im vollen Gesichte zeigte, sobald dieser zum Beginn seiner Entgegnung etwa um einen Schritt zurücktrat, womit er in die Stellung gelangte, ohne vom Publikum abgewandt zu sein, seine Rede doch nur an den Gegner zu richten, der seitwärts, aber vor ihm stand.

Im gleichen und ähnlichen Sinne vermochten wir eine nie gänzlich stockende scenische Bewegung, durch Vorgänge, wie sie einem Drama einzig die ihm zukommende Bedeutung als wahrhaftige Handlung wahren, in fesselnder Lebendigkeit zu erhalten, wozu das feierlich Ernsteste, wie das anmuthig Heiterste uns wechselnde Veranlassung boten.

Diese schönen Erfolge, waren sie an und für sich nur durch die besondere Begabung aller Künstler zu gewinnen, würden jedoch unmöglich durch die hier besprochenen technischen Anordnungen und Übereinkünfte allein zu erreichen gewesen sein, wenn nicht von jeder Seite her das scenisch-musikalische Element mit gleicher Wirksamkeit sich betheiligt hätte. Im Betreff der Scene im weitesten Sinne war zuvörderst die richtige Herstellung der Kostüme und der Dekorationen unserer Sorgfalt anheim gegeben. Hier mußte viel erfunden werden, was denjenigen nicht nöthig dünkte, welche durch geschickte Zusammenstellung aller bisher in der Oper als wirksam erfundenen Effekte dem Verlangen nach unterhaltendem Prunk zu entsprechen sich gewöhnt haben. Sobald es sich um die Erfindung eines Kostümes der Blumenzaubermädchen Klingsor's handelte, trafen wir hierfür nur auf Vorlagen aus Ballet oder Maskerade: namentlich die jetzt so beliebten Hofmaskenfeste hatten unsere talentvollsten Künstler zu einer gewissen konventionellen Üppigkeit im Arrangement von Trachten verführt, deren Verwendung zu unserem Zwecke, der nur im Sinne einer idealen Natürlichkeit zu erreichen war, sich

durchaus untauglich erwies. Diese Kostüme mußten in Übereinstimmung mit dem Zaubergarten Klingsor's selbst erfunden werden, und nach vielen Versuchen mußte es uns erst geglückt erscheinen, des richtigen Motives für diese, der realen Erfahrung unauffindbare Blumenmächtigkeit uns zu versichern, welche uns die Erscheinung lebender weiblicher Wesen ermöglichen sollte, die dieser zaubergewaltigen Flora wiederum wie natürlich entwachsen zu sein schienen. Mit zweien jener Blumenkelche, welche in üppiger Größe den Garten schmückten, hatten wir das Gewand des Zaubermädchens hergestellt, das nun, galt es seinen Schmuck zu vollenden, nur eine der buntbauschigen Blumen, wie sie rings her zerstreut anzutreffen waren, in kindischer Hast sich auf den Kopf zu stülpen hatte, um uns, jeder Opern-Ballet-Konvention vergessend, als das zu genügen, was hier einzig dargestellt werden sollte.

Waren wir durchaus beflissen, dem idealen Gralstempel die höchste feierliche Würde zu geben, und konnten wir das Vorbild hierfür nur den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst entnehmen, so lag es uns wiederum daran, die Pracht dieses Gehäuses eines göttlichsten Heiligthumes keineswegs auf die Tracht der Gralsritter selbst übertragen zu wissen: eine edle klosterritterliche Einfachheit bekleidete die Gestalten mit malerischer Feierlichkeit, doch menschlich anmuthend. Die Bedeutung des Königs dieser Ritterschaft suchten wir in dem ursprünglichen Sinne des Wortes „König“, als des Hauptes des Geschlechtes, welches hier das zur Hut des Grales auserwählte war: durch nichts hatte er sich von den anderen Rittern zu unterscheiden, als durch die mystische Wichtigkeit der ihm allein vorbehaltenen erhabenen Funktion, sowie durch sein weithin unverstandenes Leiden.

Für das Leichenbegängniß des Urkönigs Titurel hatte man uns einem pomphaften Katafalk, mit darüber von hoch herab hängender schwarzer Sammet-Draperie, vorgeschlagen, die Leiche selbst aber in kostbarem Prunkgewande mit Krone und Stab, ungefähr so wie uns öfter schon der König von Thule bei seinem letzten Trunke vorgestellt worden war. Wir überließen diesen grandiosen Effekt einer zukünftigen Oper, und verblieben bei unsrem durchgehends eingehaltenen Prinzipe einer weihevollen Einfachheit.

Nur in einem Punkte hatten wir für dieses Mal ein bemühendes Zugeständniß zu machen. Durch eine uns noch unerklärlich gebliebene Verrechnung war von dem hochbegabten Manne, dem ich auch die ganze scenische Einrichtung des „Parsifal“, wie bereits vordem der Nibelungenstücke, verdankte, und der nun noch vor der Vollendung seines Werkes durch einen plötzlichen Tod uns entrissen worden, die Zeitdauer der Vorführung der sogenannten Wandeldekorationen im ersten und dritten Aufzuge über die Hälfte geringer angeschlagen, als sie im Interesse der dramatischen Handlung vorgeschrieben war. In diesem Interesse hatte die Vorüberführung einer wandelnden Scene durchaus nicht als, wenn auch noch so künstlerisch ausgeführter, dekorativ-malerischer Effekt zu wirken, sondern, unter der Einwirkung der die Verwandelung begleitenden Musik, sollten wir, wie in träumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die „pfadlosen“ Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen war. Es erwies sich, als wir den Übelstand entdeckten, zu spät dafür, den hierzu erforderlichen, ungemein komplizirten Mechanismus dahin abzuändern, daß der Dekorationszug um die Hälfte verkürzt worden wäre; für dieses Mal mußte ich mich dazu verstehen, das Orchester-Zwischenspiel nicht nur voll wiederholen, sondern auch noch im Zeitmaaße desselben dehnende Zögerungen eintreten zu lassen: die peinliche Wirkung hiervon empfanden wir zwar Alle, dennoch war das uns vorgeführte dekorative Malerwerk selbst so vorzüglich gelungen, daß der von ihm gefesselte Zuschauer bei der Beurtheilung des Vorganges selbst ein Auge zudrücken zu müssen glaubte. Wenn wir aber sogleich Alle erkannten, daß für den dritten Akt der Gefahr einer üblen Wirkung desselben Vorganges, wenngleich er in ganz anderer Weise und dekorativ fast noch anmuthender als für den ersten Aufzug von den Künstlern ausgeführt war, da hier ebenfalls keine Reduktion eintreten konnte, durch völlige Auslassung vorzubeugen sei, so gewannen wir hierbei eine schöne Veranlassung die Wirkung der Weihe zu bewundern, welche alle Theilnehmer an unserm Kunstwerke durchdrungen hatte: die hochbegabten liebenswürdigen Künstler selbst, welche diese Dekorationen, die den größten Schmuck jeder anderen theatralischen Aufführung abgegeben

haben würden, ausgeführt hatten, stimmten, ohne irgend welche Kränkung zu empfinden, den Anordnungen bei, nach welchen dießmal diese zweite sogenannte Wandeldekoration gänzlich ungebraucht gelassen und dafür das scenische Bild eine Zeit lang durch den Bühnenvorhang verdeckt hatte, und übernahmen es dagegen gern und willig für die Aufführungen des nächsten Jahres die erste Wandeldekoration auf die Hälfte zu reduziren, die zweite aber der Art umzuarbeiten, daß wir, ohne durch einen anhaltenden Wechsel der Scenerie ermüdet und zerstreut zu werden, dennoch der Unterbrechung der Scene durch Schließung des Bühnenvorhanges nicht bedürfen sollten.

Auf dem hier zuletzt berührten Gebiete der „scenischen Dramaturgie", wie ich es benennen möchte, für alle meine Angaben und Wünsche auf das Innigste verstanden zu werden, war das große Glück, welches mir durch die Zugesellung des vortrefflichen Sohnes des so schmerzlich schnell mir entrissenen Freundes, dem ich fast ausschließlich die Herstellung unseres Bühnenfestspiel-Raumes und seiner scenischen Einrichtung verdanke, zu Theil ward. In der Wirksamkeit dieses jungen Mannes sprach sich die ungemeine Erfahrung seines Vaters mit einem so deutlichen Bewußtsein von dem idealen Zwecke aller durch diese Erfahrung gewonnenen technischen Kenntnisse und praktischen Geschicklichkeiten aus, daß ich nun wünschen möchte, auf dem Gebiete der eigentlichen musikalischen Dramaturgie selbst dem Gleichen zu begegnen, dem ich dereinst mein mühevoll bisher allein verwaltetes Amt übertragen könnte. Auf diesem Gebiete ist leider alles noch so neu und durch weit ausgebreitete üble Routine als für meinen Zweck brauchbar zu solcher Unkenntlichkeit verdeckt, daß Erfahrungen, wie wir sie dießmal gemeinschaftlich durch das Studium des „Parsifal" machten, nur der Wirkung des Aufathmens aus Wust und eines Aufleuchtens aus Dunkelheit gleichen konnten. Hier war es jetzt eben noch nicht die Erfahrung, welche uns zu einem schnellen Verständnisse verhelfen konnte, sondern die Begeisterung — die Weihe! — trat schöpferisch für den Gewinn eines sorglich gepflegten Bewußtseins vom Richtigen ein. Dieß zeigte sich namentlich im Fortgange der wiederholten Aufführungen, deren Vorzüglichkeit nicht, wie dieß im Verlaufe der gewöhnlichen Theateraufführungen der Fall ist, durch Erkaltung der ersten Wärme sich

abschwächte, sondern deutlich erkennbar zunahm. Wie in den scenisch-musikalischen Vorgängen, durfte dieß namentlich auch in der so entscheidend wichtigen, rein musikalischen Mitwirkung des Orchesters wahrgenommen werden. Waren dort mir intelligente und ergebene Freunde in aufopferndster Weise durch Dienstleistungen, wie sie sonst nur untergeordneteren Angestellten übergeben sind, zum schönen Gelingen behilflich, so zeigte es sich hier, welcher Veredelung der Anlagen für Zartsinn und Gefühlsschönheit der Vortrag deutscher Orchester-Musiker fähig ist, wenn diese der ungleich wechselnden Verwendung ihrer Fähigkeiten anhaltend sich enthoben fühlen, um bei der Lösung höherer Aufgaben verweilen zu können, an denen sie sonst nur hastig vorüber getrieben werden. Von der glücklichen Akustik seiner Aufstellung im zweckmäßigsten Verhältnisse zur deutlichen Sonorität der Gesammtwirkung mit den Sängern der Scene getragen, erreichte unser Orchester eine Schönheit und Geistigkeit des Vortrages, welche von jedem Anhörer unserer Aufführungen auf das Schmerzlichste vermißt werden, sobald er in den prunkenden Operntheatern unserer Großstädte wieder der Wirkung der rohen Anordnungen für die dort gewöhnte Orchester-Verwendung sich ausgesetzt fühlt.

Somit konnten wir uns, auch durch die Einwirkungen der uns umschließenden akustischen wie optischen Atmosphäre auf unser ganzes Empfindungsvermögen, wie der gewohnten Welt entrückt fühlen, und das Bewußtsein hiervon trat deutlich in der bangen Mahnung an die Rückkehr in eben diese Welt zu Tage. Verdankte ja auch der „Parsifal“ selbst nur der Flucht vor derselben seine Entstehung und Ausbildung! Wer kann ein Leben lang mit offenen Sinnen und freiem Herzen in diese Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisirten und legalisirten Mordes und Raubes blicken, ohne zu Zeiten mit schaudervollem Ekel sich von ihr abwenden zu müssen? Wohin trifft dann sein Blick? Gar oft wohl in die Tiefe des Todes. Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele. Über diesem wahrtraumhaften Abbilde die wirkliche Welt des Truges selbst vergessen zu dürfen, dünkt dann der Lohn für die leidenvolle Wahrhaftigkeit, mit welcher sie eben als jammervoll von

ihm erkannt worden war. Durfte er nun bei der Ausbildung jenes Abbildes selbst wieder mit Lüge und Betrug sich helfen können? Ihr alle, meine Freunde, erkanntet, daß dieß unmöglich sei, und die Wahrhaftigkeit des Vorbildes, das er euch zur Nachbildung darbot, war es eben, was auch euch die Weihe der Weltentrückung gab; denn ihr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eure eigene Befriedigung suchen. Daß ihr diese auch fandet, zeigte mir die wehmuthvolle Weihe unseres Abschiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen. Uns allen gab sie die Bürgschaft für ein hocherfreuliches Wiedersehen.

Diesem gelte nun mein Gruß! —

Venedig, 1. November 1882.

Bericht

über die

Wiederaufführung eines Jugendwerkes.

An den

Herausgeber des „Musikalischen Wochenblattes“.

Lieber Herr Fritzsch!

Es versteht sich ganz von selbst, daß Sie einmal wieder eine Nachricht von mir für Ihr Blatt bekommen müssen. Sie haben es gewagt, meine gesammelten Schriften und Dichtungen, neun Bände, — und in einer sehr starken Auflage, die Ihnen mit der Zeit Beschwerden bereitet hat, — herauszugeben, und mir dafür ein Honorar zu zahlen. Niemand wollte dieß vor zwölf Jahren übernehmen; selbst meine Schrift über Beethoven hatte mir kurz vorher einer Ihrer Vorgänger zurückgewiesen, weil ihn der deutsch-französische Krieg genirte. Seitdem haben Sie in Ihrem Blatte nicht nur sehr förderlich stets über mich berichten lassen, sondern auch bei Mittheilungen über mich auf einen accentuirt anständigen Ton gehalten, für dessen Werth Ihre Herren Kollegen sonst keinen ausgezeichneten Sinn zu erkennen geben; einzig irrten Sie dann und wann nur darin, daß Sie von Anderen begangene Unanständigkeiten durch volle Reproduction derselben zu züchtigen glaubten, während Sie damit nur anständige Leser mit Dingen bekannt machten, die sie eben

ignoriren wollten. Indessen, es mag wohl Alles zum Interessanten der Erscheinungswelt beitragen! —

Heute sollen Sie, zum Lohn für alles mir erwiesene Gute, auch etwas ganz Geheimes von mir erfahren. Ich habe am vergangenen Weihnachtsabend, hier in Venedig, ein Familien-Jubiläum der vor gerade fünfzig Jahren stattgefundenen ersten Aufführung einer, in meinem neunzehnten Lebensjahre von mir eigenhändig komponirten Symphonie begangen, indem ich dieselbe, nach einer uneigenhändigen Partitur, von dem Orchester der Professoren und Zöglinge des hiesigen Lyceums St. Marcello, unter meiner Direction, meiner Frau zur Feier ihres Geburtstages vorspielen ließ. Ich betonte: uneigenhändig; und damit hat es eben die besondere Bewandniß, welche diese Angelegenheit in das ganz Geheimnißvolle zieht, weßhalb ich sie denn auch nur Ihnen mittheile.

Geschichtlich sei zunächst Folgendes festgestellt.

In der christlichen Vor-Jetztzeit Leipzig's, deren wohl nur sehr wenige meiner geburtsstädtischen Mitbürger sich noch erinnern werden, war das sogenannte Gewandhaus-Konzert selbst für Anfänger meiner „Richtung“ accessibel, da in letzter Instanz über die Zulassung neuer Kompositionen ein würdiger alter Herr, der Hofrath Rochlitz, als Vorstand entschied, der die Sachen genau nahm und ordentlich sich ansah. Ihm war meine Symphonie vorgelegt worden, und ich hatte ihm nun meinen Besuch zu machen: da ich mich ihm persönlich vorstellte, schob der stattliche Mann seine Brille auf und rief: „was ist das? Sie sind ja ein ganz junger Mensch: ich hatte mir einen viel älteren, weit erfahreneren Komponisten erwartet.“ — Das lautete denn gut: die Symphonie ward angenommen; doch wünschte man, daß sie womöglich zuvor von der „Euterpe“, gewissermaaßen zur Probe, aufgeführt würde. Nichts war leichter als dieß zu bewerkstelligen: ich stand gut mit diesem untergeordneteren Orchestervereine, welcher bereits im „alten Schützenhause“ vor dem Petersthore eine ziemlich fugirte Konzertouvertüre von mir freiwillig aufgeführt hatte. Wir hatten uns jetzt, um Weihnachten 1832, nach der „Schneiderherberge“ am Thomasthore übergesiedelt, — ein Umstand, den ich zu beliebiger Verwerthung unsren Witzlingen gern überweise. Ich entsinne mich, daß wir dort durch die mangelhafte Beleuchtung sehr in-

kommodiert waren; doch sah man wohl genug, um nach einer Probe, in welcher ein ganzes Konzertprogramm außerdem noch mit bestritten worden war, meine Symphonie wirklich herunter zu spielen, wenn mir selbst dieß auch wenig Freude machte, da sie mir gar nicht gut klingen zu wollen schien. Allein, wozu ist der Glaube da? Heinrich Laube, der sich damals mit Aufsehen schriftstellernd in Leipzig aufhielt und sich gar nichts daraus machte, wie etwas klang, hatte mich in Protektion genommen; er lobte meine Symphonie in der „Zeitung für die elegante Welt“ mit großer Wärme, und acht Tage darauf erlebte meine gute Mutter die Versetzung meines Werkes aus der Schneiderherberge in das Gewandhaus, wo es, unter so ziemlich ähnlichen Umständen wie dort, seine Aufführung erlitt. Man war damals gut für mich in Leipzig: etwas Verwunderung und genügendes Wohlwollen entließen mich für Weiteres.

Dieses Weitere änderte sich aber sehr. Ich hatte mich auf das Opernfach geworfen, und im Gewandhause hatte die Gemüthlichkeit ein Ende erreicht, als nach einigen Jahren Mendelssohn sich dieser Anstalt angenommen hatte. Erstaunt über die Vortrefflichkeit der Leistungen dieses damals noch so jungen Meisters suchte ich mich, bei einem späteren Aufenthalte in Leipzig (1834 oder 35), diesem zu nähern, und gab bei dieser Gelegenheit einem sonderbar innerlichen Bedürfnisse nach, indem ich ihm das Manuskript meiner Symphonie mit der Bitte überreichte oder eigentlich aufzwang, dasselbe — selbst gar nicht anzusehen, sondern nur bei sich zu behalten. Am Ende dachte ich mir hierbei wohl, er sähe doch vielleicht hinein und sage mir irgend einmal etwas darüber. Dieß geschah aber niemals. Im Laufe der Jahre führten mich meine Wege oft wieder mit Mendelssohn zusammen; wir sahen uns, speisten, ja musicirten einmal in Leipzig mit einander; er assistirte einer meiner ersten Aufführungen meines „fliegenden Holländer“ in Berlin und fand, daß, da die Oper doch eigentlich nicht ganz durchgefallen war, ich doch mit dem Erfolge zufrieden sein könnte; auch bei Gelegenheit einer Aufführung des „Tannhäuser“ in Dresden äußerte er, daß ihm ein kanonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finales gut gefallen hätte. Nur von meiner Symphonie und ihrem Manuscripte kam nie eine Sylbe über seine Lippen, was für mich Grund genug war, nie nach dem Schicksale desselben zu fragen.

Die Zeiten vergingen: mein geheimnißvoller berühmter Gönner war längst gestorben, als es Freunden von mir einfiel, nach jener Symphonie zu fragen; einer von diesen war mit Mendelssohn's Sohne bekannt und unternahm bei ihm als dem Erben des Meisters, eine Nachfrage; andere Nachforschungen blieben, wie diese erste, gänzlich erfolglos: das Manuscript war nicht mehr vorhanden, oder es kam wenigstens nirgends zum Vorschein. Da meldete mir vor einigen Jahren ein älterer Freund aus Dresden, es habe sich dort ein Koffer mit Musikalien vorgefunden, den ich in wilder Zeit herrenlos hinterlassen hatte: in diesen entdeckte man die Orchesterstimmen meiner Symphonie, wie sie einst von einem Prager Copisten für mich ausgeschrieben worden waren. Nach diesen Stimmen, welche nun wieder in meinen Besitz gelangten, setzte mein junger Freund A. Seidl mir eine neue Partitur zusammen, und ich konnte nun, nach bereits fast einem halben Jahrhundert, durch bequeme Überlesung derselben mich darüber in Nachsinnen versetzen, was es mit dem Verschwinden jenes Manuscriptes wohl für eine Bewandniß gehabt haben möge. Gewiß eine ganz unschuldige. Denn in dem Bewußtsein, daß seine Wiederauffindung gar keine Bedeutung außer einer freundlichen Familien-Erfahrung haben könnte, beschloß ich, mein Werk auch nur als Familien-Geheimniß noch einmal zum Ertönen bringen zu lassen.

Dieß geschah nun hier in höchst freundlicher Weise, vor einigen Tagen in Venedig, und die Erfahrungen, die hierbei zu machen waren, seien Ihnen jetzt noch in Kürze mitgetheilt. Vor Allem bezeuge ich, daß die Aufführung von Seiten des Orchesters des Lyceum's mich sehr befriedigte, wozu jedenfalls auch eine starke Anzahl von Proben verhalf, welche man mir seiner Zeit in Leipzig nicht zur Verfügung stellen konnte. Die guten Anlagen des italienischen Musikers für Ton und Vortrag dürften zu vortrefflichen Bildungen benützt werden können, wenn deutsche Instrumentalmusik im Interesse des italienischen Musikgeschmackes läge. Meine Symphonie schien wirklich zu gefallen. Mich im Besonderen belehrte das Befassen mit diesem meinem Jugendwerke über den charakteristischen Gang in der Ausbildung einer musikalisch produktiven Begabung zum Gewinn wirklicher Selbständigkeit. Von großen Dichtern, wie von Goethe und Schiller, wissen wir, daß sogleich ihre Jugendwerke das ganze Hauptthema

ihres produktiven Lebens mit großer Prägnanz aufzeigten: Werther, Götz, Egmont, Faust, alles ward von Goethe im frühesten Anlaufe ausgeführt oder doch deutlich entworfen. Anders treffen wir es beim Musiker an: wer möchte in ihren Jugendwerken sogleich den rechten Mozart, den wirklichen Beethoven mit der Bestimmtheit erkennen, wie er dort den vollen Goethe, und in seinen Aufsehen erregenden Jugendwerken sofort den wahrhaftigen Schiller erkennt? Wenn wir hier der ungeheuren Diversität der Weltanschauung des Dichters und der Weltempfindung des Musikers nicht wieder auf den Grund gehen wollen, so können wir doch das eine alsbald näher bezeichnen, daß nämlich die Musik eine wahrhaft künstliche Kunst ist, die nach ihrem Formenwesen zu erlernen, und in welcher bewußte Meisterschaft, d. h. Fähigkeit zu deutlichem Ausdruck eigenster Empfindung, erst durch volle Aneignung einer neuen Sprache zu gewinnen ist, während der Dichter, was er wahrhaftig erschaut, sofort deutlich in seiner Muttersprache ausdrücken kann. Wenn der Musikjünger genügende Zeit in vermeintlicher melodischer Produktion gefaselt hat, beängstigt und beschämt es ihn wohl endlich, gewahr zu werden, daß er eben nur seinen Lieblingsvorbildern bisher nachlallte: ihn verlangt es nach Selbständigkeit, und diese gewinnt er sich nur durch erlangte Meisterschaft in der Beherrschung der Form. Nun wird der vorzeitige Melodist Kontrapunktist; jetzt hat er es nicht mehr mit Melodien, sondern mit Themen und ihrer Verarbeitung zu thun; ihm wird es zur Lust, darin auszuschweifen, in Engführungen, Übereinanderstellungen zweier, dreier Themen bis zur Erschöpfung jeder erdenklichen Möglichkeit zu schwelgen. Wie weit ich zu jener Zeit es hierin gebracht, ohne dabei doch die drastisch feste Formenfassung meiner großen symphonistischen Vorbilder, Mozart's und besonders Beethoven's, aus den Augen und dem Bewußtsein zu verlieren, dieß erstaunte eben den trefflichen Hofrath Rochlitz, als er den neunzehnjährigen Jüngling als den Verfasser jener Symphonie vor sich gewahrte.

Daß ich nun aber das Symphonieschreiben aufgab, hatte wohl seinen ernstlichen Grund, über welchen ich mich nach der neuerlichen Wiederauffindung dieser Arbeit aufzuklären Gelegenheit nahm. Meiner Frau, welcher die vorbereitete Aufführung derselben als Überraschung gelten sollte, glaubte ich im

Voraus jede Hoffnung benehmen zu müssen, in meiner Symphonie einem Zuge von Sentimentalität begegnen zu können; wenn etwas darin vom Richard Wagner zu erkennen sein würde, so durfte dieß höchstens die grenzenlose Zuversicht sein, mit der dieser schon damals sich um nichts kümmerte, und von der bald nachher aufkommenden, den Deutschen so unwiderstehlich gewordenen Duckmäuserei sich unberührt erhielt. Diese Zuversicht beruhte damals, außer auf meiner kontrapunktischen Sicherheit, welche mir später der Hofmusiker Strauß in München dennoch wieder bestritt, auf einem großen Vortheile, den ich vor Beethoven hatte: als ich mich nämlich etwa auf den Standpunkt von dessen zweiter Symphonie stellte, kannte ich doch schon die Eroica, die C moll- und die A dur-Symphonie, die um die Zeit der Abfassung jener zweiten dem Meister noch unbekannt waren, oder doch höchstens nur in großer Undeutlichkeit erst vorschweben konnten. Wie sehr dieser glückliche Umstand meiner Symphonie zu Statten kam, entging weder mir, noch meinem theuren Franz Liszt, der in der Eigenschaft meines Schwiegervaters mit der Familie der Aufführung im Liceo beiwohnen durfte. Trotz Hauptthemen, wie



mit denen sich gut kontrapunktiren, aber wenig sagen läßt, wurde meine Arbeit als „Jugendwerk“, dem ich leider das Epitheton „altmodisch“ geben zu müssen glaubte, gelten gelassen, dem somit bezeichneten „altmodischen Jugendwerke“ stellte ein heimlicher Antisemit meiner Bekanntschaft das „neumodische Judenwerk“ entgegen; worüber es glücklicher Weise zu keinen weiteren Kontroversen kam. Damit Sie aber einen Begriff davon erhalten, wie weit ich es vor fünfzig Jahren doch bereits auch im Elegischen gebracht hatte, gebe ich Ihnen hiermit das Thema — nein! wollen wir sagen — die Melodie des zweiten Satzes (Andante) zum Besten, welche, obwohl sie ohne das Andante der C moll- und das Allegretto der A dur-Symphonie wohl nicht das Licht der Welt erblickt hälte, mir seiner Zeit so sehr gefiel, daß ich sie in einem zu Magdeburg veranstalteten Neujahrsfestspiel als melodramatische Begleitung des trauernd auftretenden und Abschied nehmenden alten Jahres wieder benützte. Mit der Bedeutung dieser Verwendung bezeichne es dießmal meinen Abschied auch von Ihnen.



Venedig, Sylvester 1882. Richard Wagner.

Brief an H. v. Stein.

Lieber Herr von Stein!

Da ich Sie aufforderte, mit den vor zwei Jahren von Ihnen begonnenen Darstellungen ausdrucksvoller geschichtlicher Vorgänge in dramatischer Form fortzufahren, nahm ich mir zugleich vor, eine kleinere und größere Sammlung solcher Scenen, sobald Sie sie veröffentlichen wollten, unseren Freunden mit der Kundgebung der Bedeutung, die ich ähnlichen Arbeiten beilege, anzuempfehlen. Zum Erscheinen im Drucke fast überreif, wartet Ihr Werkchen nur auf die Ausführung meines Vorsatzes, um dem Leser vorgelegt zu werden. Während ich nun durch Abhaltungen aller Art verhindert war, theilten Sie sich mir selbst in einem für mich so erfreulichen Schreiben über den Charakter mit, welchen Sie dieser Sammlung zuerkannt zu wissen wünschten, und das von Ihnen hierbei Berührte und Gesagte dünkt mich so werthvoll zur Verwendung für das wiederum von mir darüber zu sagende, daß ich nicht besser thun zu können glaube, als jenes Ihr Schreiben dem meinigen voranstellend, den uns interessirenden Gegenstand in dieser Form eines Briefwechsels*) vor unseren Freunden zu erörtern.

---

*) In dieser Form als Einführung des Buches „Helden und Welt. Dramatische Bilder von Heinrich von Stein" abgedruckt.
Anm. d. Herausg.

Sie drückten sich darüber aus, daß Sie, in so nahe Berührung mit mir gerathen, einem Verlangen nach Betheiligung an künstlerischen Gestalten nachgaben, als Sie jene dramatischen Scenen entwarfen. Eine Aufmunterung zur Verwendung gerade dieser Form der künstlerischen Darstellung gewannen Sie durch die geistvollen Arbeiten A. Rémusat's, namentlich dessen Abälard, sodann wohl besonders durch die geniale Behandlung der charakteristischen Hauptmomente der Renaissance durch unseren Gobineau. Gewiß konnten Sie keinen glücklicheren Vorschritt thun, als diesen vom philosophirenden Nachdenker zum dramatisirenden Klarseher. Sehen, sehen, wirklich sehen, — das ist es, woran Allen es gebricht. „Habt Ihr Augen? Habt Ihr Augen?" — möchte man immer dieser ewig nur schwatzenden und horchenden Welt zurufen, in welcher das Gaffen das Sehen vertritt. Wer je wirklich sah, weiß woran er mit ihr ist.

Mehr als alle Philosophie, Geschichts- und Racenkunde belehrte mich eine Stunde wahrhaftigsten Sehens. Es war dieß am Schließungstage der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867. Den Schulen war an diesem Tage der freie Besuch derselben gestattet worden. Am Ausgange des Gebäudes durch den Einzug der Tausende von männlichen und weiblichen Zöglingen der Pariser Schulen festgehalten, verblieb ich eine Stunde lang in der Musterung fast jedes Einzelnen dieses, eine ganze Zukunft darstellenden, Jugendheeres verloren. Mir wurde das Erlebniß dieser Stunde zu einem ungeheuren Ereigniß, so daß ich vor tiefster Ergriffenheit endlich in Thränen und Schluchzen ausbrach: dieß wurde von einer geistlichen Lehrschwester beachtet, welche einen der Mädchenzüge mit höchster Sorgsamkeit anleitete und am Portale des Einganges wie verstohlen nur aufzublicken sich erlaubte; zu flüchtig nur traf mich ihr Blick, um, selbst wohl im günstigsten Fall, von meinem Zustande ihr ein Verständniß zu erwecken; doch hatte ich mich soeben bereits gut genug im Sehen geübt, um in diesem Blicke eine unaussprechlich schöne Sorge als die Seele ihres Lebens zu lesen. Diese Erscheinung erfaßte mich um so eindringender, als ich nirgends sonst in den unabsehbaren Reihen der Gefährten und Führer auf eine gleiche, ja nur ähnliche getroffen war. Im Gegentheile hatte mich hier Alles mit Grauen und Jammer erfüllt: ich ersah alle Laster der Weltstadtsbevölkerung im Voraus gebildet, neben Schwäche und

Krankhaftigkeit, Rohheit und boshaftes Begehren, Stumpfheit und Herabgedrücktheit natürlicher Lebhaftigkeit, Scheu und Angst neben Frechheit und Tücke. Dieß Alles angeführt von Lehrern allermeist geistlichen Standes in der häßlich eleganten Tracht des neumodischen Priesterthums; sie selbst willenlos, streng und hart, aber mehr gehorchend als herrschend. Ohne Seele Alles — außer jener einen armen Schwester.

Ein langes tiefes Schweigen erholte mich von dem Eindrucke jenes ungeheueren Sehens. Sehen und Schweigen: dieß wären endlich die Elemente einer würdigen Errettung aus dieser Welt. Nur wer aus solchem Schweigen seine Stimme erhebt, darf endlich auch gehört werden. Sie, mein noch so junger Freund, haben, wenigstens vor mir, diesen Anspruch sich erworben, und was ich damit meine, möchte ich hier deutlicher bezeichnen. —

Über die Dinge dieser Welt zu reden, scheint sehr leicht zu sein, da alle Welt eben darüber redet: sie aber so darzustellen, daß sie selbst reden, ist nur Seltenen verliehen. Zu der Welt reden kann man nur, wenn man sie gar nicht sieht. Wer vermöchte z. B. zu einer Reichstagsversammlung zu reden, sobald er sie genau sähe? Der Parlamentsredner wendet sich an ein Abstraktum, an Parteien, an Meinungen, die sich selbst wieder für „Anschauungen" halten; denn mit Anschauungen verwechseln sich die dort sitzenden Personen selbst, welchen deßhalb bei Beleidigungen vor Gericht so schwer beizukommen ist, weil sie behaupten, sie meinten nie eine Person, sondern nur eine Anschauung. Ich glaube, wer einmal solch eine Versammlung mit wirklich sehendem Auge Mann für Mann so musterte, wie es mir mit jenem Pariser Schulheere beschieden war, würde nie in seinem Leben ein Wort mehr zu ihr reden. Wie sollte er in Wahrheit noch zu Leuten sprechen können, bei denen Alles Schatten ist, Anschauung ohne Ersichtlichkeit? Haltet ihnen die Bildnisse Gustav Adolf's und Wallenstein's neben einander vor, und fragt sie, wer von diesen Beiden der freie Held und wer der hinterlistige Ränkeschmied war, so zeigen sie auf Wallenstein als Helden und auf Gustav Adolf als Intriguanten, weil dieß eben ihre „Anschauung" ist. —

Diese nichtigsten und uninteressantesten Wesen, wie anders erscheinen sie uns aber plötzlich, wenn ein Shakespeare sie wieder

zu uns sprechen läßt: jetzt lauschen wir dem albernsten ihrer Worte, denen der große Dichter einst im Leben sein erhabenes Schweigen entgegengesetzt hatte. Hier ward dieses zur Offenbarung, und die Welt, aus der wir jetzt entrückt sind, zu der wir kein Wort zu reden haben, sie dünkt uns im Lächeln des Dichters erlöst.

Und dieß ist eben das Drama, welches keine Dichtungsart ist, sondern das aus unsrem schweigenden Innern zurückgeworfene Spiegelbild der Welt. Schreiben jene Herren von der „Anschauung" zu hunderten Theaterstücke, in denen sich wieder ihre Anschauungen spiegeln, so hat uns dieß nicht irre zu machen, wenn wir für jetzt das Drama auf unsere Weise versuchen, indem wir zunächst uns des Vortheils bemächtigen, nicht mehr über Menschen und Dinge zu reden, sondern diese selbst sprechen zu lassen. Daß Ihnen, lieber Freund, bei diesem Unternehmen sofort die ersten Versuche gelangen, ward mir alsbald daraus erklärlich, daß Ihnen das sehnende Schweigen zu eigen geworden war; denn nur aus diesem Schweigen keimt die Kraft der Darstellung des Gesehenen. Sie hatten die Geschichte und ihre Vorgänge gesehen und konnten sie nun sprechen lassen, weil sie nicht eigentlich die Geschichte, noch selbst die Vorgänge, die uns ein ewiges Dunkel bleiben werden, sondern die Personen, die in ihrem Handeln und Leiden ersehenen Personen, sprechen ließen. Jene Geschichte, in welcher es nicht ein Jahrhundert, nicht ein Jahrzehnt giebt, das nicht fast einzig von der Schmach des menschlichen Geschlechtes erfüllt ist, überlassen wir, zur Stärkung ihres steten Fortschritts-Glaubens, den Anschauungen unserer Professoren; wir haben es mit den Menschen zu thun, mit welchen, je hervorragender sie waren, die Geschichte zu keiner Zeit etwas anzufangen wußte: ihre Überschreitungen des gemeinen Willensmaaßes, zu denen eine leidensschwere Nothwendigkeit sie drängt, sind es, was uns einzig angeht und die Welt mit ihrer Geschichte uns soweit übersehen läßt, daß wir sie vergessen, — die einzig mögliche Versöhnung des Sehenden mit ihr.

Und hierdurch haben Ihre Scenen, die man ihrer Ankündigungen nach für bloße Abhandlungen in dialogischer Form halten möchte, das wahre dramatische Leben gewonnen, welches uns sofort mit der Freude des Sehens fesselt. Sie behandeln keine Abstrakta: mit Allem, was sie umgiebt, treten Ihre Gestal-

ten lebendig, durchaus individuell und unverwechselbar auf uns zu, — hier Katharina von Siena, dort Luther — leibhaftig und vertraut Alle wie diese.

Doch bleibt es unverkennbar, daß die Lust am Dramatisiren Sie nur bestimmte, weil Ihnen Ungeheures am Herzen lag. Das, worüber wir endlich immer weniger gern mehr sprechen und reden, soll aus sich und für sich selbst reden. Es ist wahr, wir haben Anschauungen, und zwar eigentliche, wirkliche, während jene Reichs-Professoren sich der Anschauungen nur aus Sprachverwirrung bedienen, da sie merken, daß sie selbst nicht einmal von Ansichten bei sich reden könnten, sondern höchstens von Meinungen, unter der Anleitung der verschiedenen öffentlichen Meinungen. Unsere Anschauungen von der Welt sind uns aber zu großen, unabweisbar innerlichen Angelegenheiten geworden. Wir fragen uns über das Schicksal dieser so erkannten Welt, und da wir in ihr leiden und leiden sehen, so fragen wir uns nach Heilung oder wenigstens Veredelung der Leiden. Sind wir mit allem Bestehenden zum Untergange bestimmt, so wollen wir auch in diesem einen Zweck erkennen, und setzen ihn in einen würdigen, schönen Untergang.

Die Bestimmung, die wir hiermit unserm Leben geben, haben Sie mit so vollendeter Deutlichkeit, Einfachheit und überzeugender Beredtsamkeit durch eine Antwort Ihres Solon's auf eine Frage des Krösos*) bezeichnet, daß ich jene Worte als das Grundthema für unsere weiteren Verständigungen festgehalten wünschte, und Sie deßhalb auch bestimmte, im Buchdruck sie für das Auge hervortreten zu lassen. Einzig von dem Ausspruche Ihres Weisen aus die Welt betrachtet, muß diese uns werth dünken, die schwersten Mühen unseres Lebens ihr zuzuwenden, da einzig in diesen Mühen wir sie begriffen sehen dürfen. Hat den Plan Ihrer folgenden dramatischen Ausführungen auch wohl nicht eigentlich die Absicht einer Ausarbeitung der weiteren, durch jenes Grundthema bestimmten Gedanken Ihnen eingegeben, so war es doch natürlich, daß jede ihrer Eingebungen in einer Beziehung dazu stehen mußte. Sie gelangen hierbei in der Folge der Übersicht der Sie anziehenden Erscheinungen zu einem letzten Bilde: „Heimathlos", mit welchem Sie für jetzt, schwerer Gedan-

---

*) S. 9 des angeführten Buches. Anm. d. Herausg.

ken voll, die Reihe beschließen. Wie hier ein Erlebniß vorliegt, sehen wir uns dadurch auch unmittelbar wieder auf das Leben hingewiesen. Hier stehen wir wieder vor dem Abgrunde, von dem wir uns nicht mit verzagtem Grausen abwenden dürfen, wenn wir unsere wahrhaftige Durchdrungenheit von jenem Grundgedanken bezeugen wollen. Nun scheint es der Thaten mehr als je zu bedürfen; und doch haben gerade auch Sie uns soeben wahrhaftig gezeigt, daß auf allem Thun der Edelsten ein Fluch lastet, der dem dunklen Bewußtsein der Welt von ihrer Unrettbarkeit sich zu entladen scheint. Will uns nun der Muth sinken, so gedenken wir Ihres Solon's. Können wir die Welt nicht aus ihrem Fluche erlösen, so können doch thätige Beispiele der ernsthaftesten Erkenntniß der Möglichkeit der Rettung gegeben werden. Wir haben die Wege zu erforschen, auf welchen uns die Natur selbst mit zart pflegendem und erhaltendem Sinne vorgearbeitet haben dürfte. Diese suchte Goethe auf, und ward uns dadurch ein so beruhigendes und ermuthigendes Vorbild. Daß seinem greisen „Faust" zur Herrichtung eines Asyles für freie menschliche Thätigkeit der Teufel selbst helfen mußte, läßt uns zwar diese seine Gründung noch nicht als die dauerhafte Freistätte des Reinen erkennen: aber dem Teufel selbst war damit die Seele des Verschuldeten entwunden, denn ein Engel des Himmels liebte den Rastlosen. Wie ernst der Dichter den im Schaffen der Natur aufgefundenen erhaltenden Bildungstrieb auch in diesen Instinkten der menschlichen Gesellschaft aufzusuchen sich angelegen sein ließ, haben Sie, mein Freund, in den Zusammenstellungen seiner „Wanderjahre" so vorsichtig als ersichtlich nachgewiesen: unverkennbar nahm ihn der Gedanke der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Neubegründung auf einem neuen Erdboden lebhaft ein. Mit klarem Sinne erkannte er, daß von einer bloßen Auswanderung wenig zu erwarten sei, wenn im Mutterschooße der alten Heimath selbst eine geistig sittliche Neugeburt nicht vorangegangen wäre, und für diese eben suchte er uns sinnige Vorbilder von ergreifendem Ausdruck darzustellen.

In welchem Verhältnisse Kolonien zu ihrem Mutterlande ganz naturgemäß verbleiben, hat uns Carlyle deutlich nachgewiesen: wie die Äste des Baumes, welche, von ihm losgelöst und neu verpflanzt, immer nur das Leben dieses Baumes in

sich tragen, mit ihm altern und sterben, so bleiben die fernsten Verpflanzungen der Zweige eines Volkes dem Leben desselben unmittelbar zugehörig, sie können durch scheinbare Jugendlichkeit täuschen, und doch leben sie nur noch von derselben Wurzel, aus welcher der Stamm wuchs, alterte, verdorrt und stirbt. Die Geschichte lehrt uns, daß nur neue Völkerstämme selbst auf dem Boden alternder und dahinsiechender neues Leben erwachen ließen, durch die Vermischung mit diesen aber einem gleichen Siechthume verfielen. Sollte jetzt noch den deutschen Stämmen durch Zurückgehen auf ihre Wurzeln eine Fähigkeit zugesprochen werden, die der gänzlich semitisirten sogenannten lateinischen Welt verloren gegangen ist, so könnte eine solche Möglichkeit etwa daraus geschöpft werden, daß diese Stämme, durch ihr Eintreten und Einleben in jene Welt, an ihrer natürlichen Entwickelung eben erst noch verhindert worden seien, und nun, durch schwere Leiden ihrer Geschichte zur Erkenntniß ihrer nahen völligen Entartung angeleitet, zur Rettung ihres Kernes durch Verpflanzung auf einen neuen, jungfräulichen Boden hingetrieben würden. Diesen Kern zu erkennen, ihn endlich noch lebensvoll und zeugungskräftig in uns nachzuweisen, möchte denn jetzt unsere wichtigste Aufgabe sein: gelänge es uns, durch solche Nachweisung ermuthigt, der Natur selbst, die uns für jede Gestaltung des Individuums wie der Gattung, die einzig richtige Anleitung in sichtbarem Vorbilde darbietet, mit verständnißvoll ordnendem Sinn nahe zu treten, so dürften wir uns wohl berechtigt dünken, dem Zwecke dieses so räthselvollen Daseins der Welt vertrauenvoller nachzufragen.

Eine schwierige Aufgabe, die wir uns hiermit stellen würden; jede Voreiligkeit müßte dem Versuche ihrer Lösung große Gefahr bringen: je schärfer wir die Linien des Bildes der Zukunft zu ziehen uns veranlaßt sähen, desto unsicherer würden sie den natürlichen Verlauf der Dinge bezeichnen. Vor Allem würde unsere im Dienste des modernen Staates gewonnene Weisheit gänzlich zu schweigen haben, da Staat und Kirche uns nur als abschreckend warnende Beispiele belehren könnten. Nicht fern genug von der erzielten Vollendung könnten wir beginnen, um das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Übereinstimmung zu erhalten. Schreiten wir auf solch maaßvollem Wege besonnen vor, so dürfen wir uns dann

auch in der Fortsetzung des Lebenswerkes unseres großen Dichters begriffen erkennen, und von seinem segenvollen Zuwinke geleitet uns des „rechten Weges“ bewußt fühlen.

Nicht brauche ich Sie, mein Freund, zur Theilnahme an solcher Arbeit erst aufzufordern: im besten Sinne sind Sie darin bereits begriffen.

Venedig, 31. Januar 1883. Richard Wagner.

Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel.

Personen der Handlung.

Amfortas.
Titurel.
Gurnemanz.
Parsifal.
Klingsor.
Kundry.
Gralsritter und Knappen. — Klingsor's Zaubermädchen.

Ort der Handlung: auf dem Gebiete und in der Burg der Gralshüter „Monsalvat"; Gegend im Charakter der nördlichen Gebirge des gothischen Spanien's. Sodann: Klingsor's Zauberschloß, am Südabhange derselben Gebirge, dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen. — Die Tracht der Gralsritter und Knappen ähnlich der des Templerordens: weiße Waffenröcke und Mäntel; statt des rothen Kreuzes jedoch eine schwebende Taube auf Wappen und Mäntel gestickt.

Erster Aufzug.

Wald, schattig und ernst, doch nicht düster.

Felsiger Boden. Eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab. — Tagesanbruch. — Gurnemanz (rüstig greisenhaft) und zwei Knappen (von zartem Jünglingsalter) sind schlafend unter einem Baume gelagert. — Von der linken Seite, wie von der Gralsburg her, ertönt der feierliche Morgenweckruf der Posaunen.

Gurnemanz
(erwachend und die Knappen rüttelnd).

He! Ho! Waldhüter ihr!

Schlafhüter mitsammen!
So wacht doch mindest am Morgen!

(Die beiden Knappen springen auf, und senken sich, beschämt, sogleich wieder auf die Knie.)

Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
daß ihr berufen ihn zu hören!

(Er senkt sich zu ihnen ebenfalls nieder; gemeinschaftlich verrichten sie stumm ihr Morgengebet; sobald die Posaunen schweigen, erheben sie sich dann.)

Jetzt auf, ihr Knaben; seht nach dem Bad;
Zeit ist's, des Königs dort zu harren:
dem Siechbett, das ihn trägt, voraus
seh' ich die Boten schon uns nah'n.

(Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf.)

Heil euch! Wie geht's Amfortas heut?
Wohl früh verlangt er nach dem Bade:
das Heilkraut, das Gawan
mit List und Kühnheit ihm gewann,
ich wähne, daß es Lind'rung schuf?

Der erste Ritter.

Das wähn'st du, der doch Alles weiß?
Ihm kehrten sehrender nur
die Schmerzen bald zurück:
schlaflos von starkem Bresten
befahl er eifrig uns das Bad.

Gurnemanz
(das Haupt traurig senkend).

Thoren wir, auf Lind'rung da zu hoffen,
wo einzig Heilung lindert!
Nach allen Kräutern, allen Tränken forscht
und jagt weit durch die Welt;
ihm hilft nur Eines —
nur der Eine.

Erster Ritter.

So nenn' uns den!

Gurnemanz
(ausweichend).

Sorgt für das Bad!

Der erste Knappe

(als er sich mit dem zweiten Knappen dem Hintergrunde zuwendet, nach rechts blickend).

Seht dort die wilde Reiterin!

Zweiter Knappe.

Hei!
Wie fliegen der Teufelsmähre die Mähnen!

Erster Ritter.

Ja! Kundry dort.

Zweiter Ritter.

Die bringt wohl wicht'ge Kunde?

Erster Knappe.

Die Mähre taumelt.

Zweiter Knappe.

Flog sie durch die Luft?

Erster Knappe.

Jetzt kriecht sie am Boden.

Zweiter Knappe.

Mit den Mähnen fegt sie das Moos.

Erster Ritter.

Da schwang sich die Wilde herab.

Kundry stürzt hastig, fast taumelnd herein. Wilde Kleidung, hoch geschürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend: schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar; tief braun-röthliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich. — Sie eilt auf Gurnemanz zu und bringt ihm ein kleines Krystallgefäß auf.

Kundry.

Hier nimm du! — Balsam!

Gurnemanz.

Woher brachtest du dieß?

Kundry.

Von weiter her, als du denken kannst:
Hilft der Balsam nicht,
Arabien birgt

nichts mehr dann zu seinem Heil. —
Frag' nicht weiter! — Ich bin müde.

(Sie wirft sich auf den Boden.)

Ein Zug von Knappen und Rittern, die Sänfte tragend und geleitend, in welcher Amfortas ausgestreckt liegt, gelangt, von links her, auf die Bühne. — Gurnemanz hat sich, von Kundry ab, sogleich den Ankommenden zugewendet.

Gurnemanz
(während der Zug auf die Bühne gelangt).

Er naht: sie bringen ihn getragen. —
O weh'! Wie trag' ich's im Gemüthe,
in seiner Mannheit stolzer Blüthe
des siegreichsten Geschlechtes Herrn
als seines Siechthum's Knecht zu seh'n!

(Zu den Knappen.)

Behutsam! Hört, der König stöhnt.

(Jene halten ein und setzen das Siechbett nieder.)

Amfortas
(der sich ein wenig erhoben).

So recht! — Habt Dank! Ein wenig Rast. —
Nach wilder Schmerzensnacht
nun Waldes Morgenpracht;
im heil'gen See
wohl labt mich auch die Welle:
es staunt das Weh',
die Schmerzensnacht wird helle. —
Gawan!

Erster Ritter.

Herr, Gawan weilte nicht.
Da seines Heilkrauts Kraft,
wie schwer er's auch errungen,
doch deine Hoffnung trog,
hat er auf neue Sucht sich fortgeschwungen.

Amfortas.

Ohn' Urlaub? — Möge das er sühnen,
daß schlecht er Gralsgebote hält!
O wehe ihm, dem trotzig Kühnen,
wenn er in Klingsor's Schlingen fällt!

So breche Keiner mir den Frieden:
ich harre deß', der mir beschieden.
„Durch Mitleid wissend" —
war's nicht so?

Gurnemanz.

Uns sagtest du es so.

Amfortas.

„der reine Thor" — —:
mich dünkt, ihn zu erkennen: —
dürft' ich den Tod ihn nennen!

Gurnemanz.

Doch hier zuvor: versuch' es noch mit diesem!
(Er reicht ihm das Fläschchen.)

Amfortas
(es betrachtend).

Woher dieß heimliche Gefäß?

Gurnemanz.

Dir ward es aus Arabia hergeführt.

Amfortas.

Und wer gewann es?

Gurnemanz.

Da liegt's das wilde Weib. —
Auf, Kundry! komm'! (Sie weigert sich.)

Amfortas.

Du, Kundry?
Muß ich dir nochmals danken,
du rastlos scheue Magd? —
Wohl denn!
Den Balsam nun versuch' ich noch;
es sei aus Dank für deine Treu'!

Kundry
(unruhig am Boden liegend).

Nicht Dank! — Ha ha! Was wird es helfen?
Nicht Dank! — Fort, fort! Zum Bad!

Amfortas giebt das Zeichen zum Aufbruch; der Zug entfernt sich nach dem tieferen Hintergrunde zu. — Gurnemanz, schwermüthig nachblickend, und Kundry, fortwährend auf dem Boden gelagert, sind zurückgeblieben. — Knappen gehen ab und zu.

Dritter Knappe
(junger Mann).

He! Du da! —
Was liegst du dort wie ein wildes Thier?

Kundry.

Sind die Thiere hier nicht heilig?

Dritter Knappe.

Ja! doch ob heilig du,
das wissen wir grad' noch nicht.

Vierter Knappe
(ebenfalls junger Mann).

Mit ihrem Zaubersafte, wähn' ich,
wird sie den Meister vollends verderben.

Gurnemanz.

Hm! — Schuf sie euch Schaden je? —
Wann Alles rathlos steht,
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder
Kunde sei zu entsenden,
und kaum ihr nur wißt, wohin? —
Wer, ehe ihr euch nur besinnt,
stürmt und fliegt da hin und zurück,
der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück?
Ihr nährt sie nicht, sie naht euch nie,
nichts hat sie mit euch gemein!
Doch wann's in Gefahr der Hilfe gilt,
der Eifer führt sie schier durch die Luft,
die nie euch dann zum Danke ruft.
Ich wähne, ist dieß Schaden,
so thät' er euch gut gerathen.

Dritter Knappe.

Doch haßt sie uns. —
Sieh' nur, wie hämisch sie dort nach uns blickt!

Vierter Knappe.

Eine Heidin ist's, ein Zauberweib.

Gurnemanz.

Ja, eine Verwünschte mag sie sein:
hier lebt sie heut', —
vielleicht erneu't,
zu büßen Schuld aus früher'm Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben.
Übt sie nun Buß' in solchen Thaten,
die uns Ritterschaft zum Heil gerathen,
gut thut sie dann ganz sicherlich,
dienet uns, und hilft auch sich.

Dritter Knappe.

Dann ist's wohl auch jen' ihre Schuld,
was uns so manche Noth gebracht?

Gurnemanz.

Ja, wann sie oft uns lange ferne blieb,
dann brach ein Unglück wohl herein.
Und lang' schon kenn' ich sie;
noch länger kennt sie Titurel:
der fand, als er die Burg dort weih'te,
sie schlafend hier im Waldgestrüpp',
erstarrt, leblos, wie todt.
So fand ich selbst sie letzlich wieder,
als uns das Unheil kaum gescheh'n,
das jener Böse dort über'm Berge
so schmählich über uns gebracht. —
(Zu Kundry.)
He! Du! — Hör' mich und sag':
wo schweiftest damals du umher,
als unser Herr den Speer verlor? —
(Kundry schweigt.)
Warum halfst du uns damals nicht?

Kundry.

Ich helfe nie.

Vierter Knappe.

Sie sagt's da selbst.

Dritter Knappe.

Ist sie so treu und kühn in Wehr,
so sende sie nach dem verlor'nen Speer!

Gurnemanz
(düster).

Das ist ein And'res: —
jedem ist's verwehrt. —
(Mit großer Ergriffenheit.)
Oh, wunden-wundervoller
heiliger Speer!
Dich sah ich schwingen
von unheiligster Hand! —
(In Erinnerung sich verlierend.)
Mit ihm bewehrt, Amfortas, allzukühner,
wer mochte dir es wehren
den Zaub'rer zu beheeren? — —
Schon nah' dem Schloß, wird uns der Held entrückt:
ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt:
in seinen Armen liegt er trunken,
der Speer ist ihm entsunken;
ein Todesschrei! — ich stürm' herbei: —
von dannen Klingsor lachend schwand,
den heil'gen Speer hat er entwandt.
Des Königs Flucht gab kämpfend ich Geleite:
doch eine Wunde brannt' ihm in der Seite:
die Wunde ist's, die nie sich schließen will.

Dritter Knappe.

So kanntest du Klingsor?

Gurnemanz
(zu dem ersten und zweiten Knappen, welche vom See her kommen).

Wie geht's dem König?

Zweiter Knappe.

Ihn frischt das Bad.

Erster Knappe.

Dem Balsam wich der Schmerz.

Gurnemanz
(nach einem Schweigen).

Die Wunde ist's, die nie sich schließen will! —

Dritter Knappe.

Doch, Väterchen, sag' und lehr' uns fein:
du kanntest Klingsor, wie mag das sein?

Der dritte und der vierte Knappe hatten sich zuletzt schon zu Gurnemanz' Füßen niedergesetzt; die beiden anderen gesellen sich jetzt gleicher Weise zu ihnen.

Gurnemanz.

Titurel, der fromme Held,
der kannt' ihn wohl.
Denn ihm, da wilder Feinde List und Macht
des reinen Glaubens Reich bedrohten,
ihm neigten sich in heilig ernster Nacht
dereinst des Heilands sel'ge Boten:
daraus er trank beim letzten Liebesmahle,
das Weihgefäß, die heilig edle Schale,
darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß,
zugleich den Lanzenspeer, der dieß vergoß, —
der Zeugengüter höchstes Wundergut, —
das gaben sie in unsres Königs Hut.
Dem Heilthum baute er das Heiligthum.
Die seinem Dienst ihr zugesindet
auf Pfaden, die kein Sünder findet,
ihr wißt, daß nur dem Reinen
vergönnt ist sich zu einen
den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken
des Grales heil'ge Wunderkräfte stärken:
d'rum blieb es dem, nach dem ihr fragt, verwehrt,
Klingsor'n, so hart ihn Müh' auch drob beschwert.
Jenseits im Thale war er eingesiedelt;
darüber hin liegt üpp'ges Heidenland:
unkund blieb mir, was dorten er gesündigt;
doch büßen wollt' er nun, ja heilig werden.
Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertödten,
an sich legt er die Frevlerhand,
die nun, dem Grale zugewandt,
verachtungsvoll deß' Hüter von sich stieß;
darob die Wuth nun Klingsor'n unterwies,

wie seines schmählichen Opfers That
ihm gebe zu bösem Zauber Rath;
den fand er jetzt: —
die Wüste schuf er sich zum Wonnegarten,
d'rinn wachsen teuflisch holde Frauen;
dort will des Grales Ritter er erwarten
zu böser Lust und Höllengrauen:
wen er verlockt, hat er erworben;
schon Viele hat er uns verdorben. —
Da Titurel, in hohen Alter's Mühen,
dem Sohne nun die Herrschaft hier verliehen,
Amfortas ließ es da nicht ruh'n
der Zauberplag' Einhalt zu thun;
das wißt ihr, wie es da sich fand:
der Speer ist nun in Klingsor's Hand;
kann er selbst Heilige mit dem verwunden,
den Gral auch wähnt er fest schon uns entwunden.

(Kundry hat sich, in wüthender Unruhe, oft heftig umgewendet.)

Vierter Knappe.

Vor Allem nun: der Speer kehr' uns zurück!

Dritter Knappe.

Ha! wer ihn brächt', ihm wär's zu Ruhm und Glück!

Gurnemanz
(nach einem Schweigen).

Vor dem verwaisten Heiligthum
in brünst'gem Beten lag Amfortas,
ein Rettungszeichen heiß erflehend;
ein sel'ger Schimmer da entfloß dem Grale;
ein heilig' Traumgesicht
nun deutlich zu ihm spricht
durch hell erschauter Wortezeichen Male: —
„durch Mitleid wissend
der reine Thor,
harre sein',
den ich erkor."

(Die vier Knappen wiederholen, in großer Ergriffenheit, den Spruch.)

Vom See her hört man Geschrei und das Rufen der

Ritter und Knappen.

Weh'! Wehe! — Hoho!
Auf! — Wer ist der Frevler?

Gurnemanz und die vier Knappen fahren auf und wenden sich erschrocken um. — Ein wilder Schwan flattert matten Fluges vom See daher; er ist verwundet, erhält sich mühsam und sinkt endlich sterbend zu Boden. — Während dem:

Gurnemanz.

Was giebt's?

Erster Knappe.

Dort!

Zweiter Knappe.

Hier! Ein Schwan.

Dritter Knappe.

Ein wilder Schwan!

Vierter Knappe.

Er ist verwundet.

Andere Knappen
(vom See herstürmend).

Ha! Wehe! Weh'!

Gurnemanz.

Wer schoß den Schwan?

Der zweite Ritter
(hervorkommend).

Der König grüßt' ihn als gutes Zeichen,
als über dem See dort kreis'te der Schwan:
da flog ein Pfeil —

Neue Knappen
(Parsifal vorführend).

Der war's! Der schoß! Dieß der Bogen! —
Hier der Pfeil, den seinen gleich.

Gurnemanz
(zu Parsifal).

Bist du's, der diesen Schwan erlegte?

Parsifal.

Gewiß! Im Fluge treff' ich was fliegt.

Gurnemanz.

Du thatest das? Und bangt' es dich nicht vor der That?

Die Knappen.

Strafe den Frevler!

Gurnemanz.

Unerhörtes Werk!
Du konntest morden? Hier im heil'gen Walde,
deß' stiller Frieden dich umfing?
Des Haines Thiere nahten dir nicht zahm,
grüßten dich freundlich und fromm?
Aus den Zweigen, was sangen die Vöglein dir?
Was that dir der treue Schwan?
Sein Weibchen zu suchen flog der auf,
mit ihm zu kreisen über dem See,
den so er herrlich weih'te zum heilenden Bad:
dem staunteſt du nicht, dich lockt es nur
zu wild kindischem Bogengeschoß?
Er war uns hold: was ist er nun dir?
Hier — schau' her! — hier traf'st du ihn:
da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel;
das Schneegefieder dunkel befleckt, —
gebrochen das Aug', siehst du den Blick?
Wirst deiner Sündenthat du inne? —

(Parsifal hat ihm mit wachsender Ergriffenheit zugehört: jetzt zerbricht er seinen Bogen und schleudert die Pfeile von sich.)

Sag', Knab'! Erkennst du deine große Schuld?

(Parsifal führt die Hand über die Augen.)

Wie konntest du sie begeh'n?

Parsifal.

Ich wußte sie nicht.

Gurnemanz.

Wo bist du her?

Parsifal.

Das weiß ich nicht.

Gurnemanz.

Wer ist dein Vater?

Parsifal.

Das weiß ich nicht.

Gurnemanz.

Wer sandte dich dieses Weg's?

Parsifal.

Ich weiß nicht.

Gurnemanz.

Dein Name dann?

Parsifal.

Ich hatte viele,
doch weiß ich ihrer keinen mehr.

Gurnemanz.

Das weißt du Alles nicht?
(Für sich:)
So dumm wie den
erfand ich bisher Kundry nur. —
(Zu den Knappen, deren sich immer mehre versammelt haben.)
Jetzt geht!
Versäumt den König im Bade nicht! — Helft!

Die Knappen haben den Schwan ehrerbietig aufgenommen, und entfernen sich mit ihm jetzt nach dem See zu.

Gurnemanz
(sich wieder zu Parsifal wendend).

Nun sag'! Nichts weißt du, was ich dich frage:
jetzt melde, was du weißt!
denn etwas mußt du doch wissen.

Parsifal.

Ich hab' eine Mutter; Herzeleide sie heißt:
im Wald und auf wilder Aue waren wir heim.

Gurnemanz.

Wer gab dir den Bogen?

Parsifal.

Den schuf ich mir selbst,
vom Forst die rauhen Adler zu scheuchen.

Gurnemanz.

Doch adelig scheinst du selbst und hochgeboren;
warum nicht ließ deine Mutter
bessre Waffen dich lehren?
(Parsifal schweigt.)

Kundry
(welche, in der Waldecke gelagert, den Blick scharf auf Parsifal gerichtet hat, ruft mit rauher Stimme hinein):

Den Vaterlosen gebar die Mutter,
als im Kampf erschlagen Gamuret:
vor gleichem frühen Heldentod
den Sohn zu wahren, waffenfremd
in Oeden erzog sie ihn zum Thoren —
die Thörin!

(Sie lacht.)

Parsifal
(der mit jäher Aufmersamkeit zugehört).

Ja! und einst am Waldessaume vorbei,
auf schönen Thieren sitzend,
kamen glänzende Männer;
ihnen wollt' ich gleichen;
sie lachten und jagten davon.
Nun lief ich nach, doch konnte sie nicht erreichen;
durch Wildnisse kam ich, bergauf, thalab;
oft ward es Nacht; dann wieder Tag:
mein Bogen mußte mir frommen
gegen Wild und große Männer.

Kundry
(eifrig).

Ja, Schächer und Riesen traf seine Kraft:
den freislichen Knaben fürchten sie Alle.

Parsifal.

Wer fürchtet mich? Sag'!

Kundry.

Die Bösen.

Parsifal.

Die mich bedrohten, waren sie bös'?

(Gurnemanz lacht.)

Wer ist gut?

Gurnemanz
(ernst).

Deine Mutter, der du entlaufen,
und die um dich sich nun härmt und grämt.

Kundry.

Zu End ihr Gram: seine Mutter ist todt.

Parsifal
(in furchtbarem Schrecken).

Todt? — Meine Mutter? — Wer sagt' es?

Kundry.

Ich ritt vorbei, und sah sie sterben:
dich Thoren hieß sie mich grüßen.

(Parsifal springt wüthend auf Kundry zu und faßt sie bei der Kehle.)

Gurnemanz
(ihn zurückhaltend).

Verrückter Knabe! Wieder Gewalt?
Was that dir das Weib? Es sagte wahr.
Denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

(Nachdem Gurnemanz Kundry befreit, steht Parsifal lange wie erstarrt; dann geräth er in ein heftiges Zittern.)

Parsifal.

Ich — verschmachte! —

(Kundry ist hastig an einen Waldquell gesprungen, bringt jetzt Wasser in einem Horne, besprengt damit zunächst Parsifal, und reicht ihm dann zu trinken.)

Gurnemanz.

So recht! So nach des Grales Gnade:
Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.

Kundry
(traurig sich abwendend).

Nie thu' ich Gutes; — nur Ruhe will ich.

(Während Gurnemanz sich väterlich um Parsifal bemüht, schleppt sich Kundry, von Beiden unbeachtet, einem Waldgebüsche zu.)

Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden! —
Schlafen! — Oh, daß mich keiner wecke!

(Scheu auffahrend.)

Nein! Nicht schlafen! — Grausen faßt mich!

(Nach einem dumpfen Schrei verfällt sie in heftiges Zittern; dann läßt sie die Arme matt sinken, neigt das Haupt tief, und schwankt matt weiter.)

Machtlose Wehr! Die Zeit ist da.
Schlafen — schlafen —: ich muß.

(Sie sinkt hinter dem Gebüsch zusammen, und bleibt von jetzt an unbemerkt. — Vom See her vernimmt man Bewegung, und gewahrt den im Hintergrunde sich heimwärts wendenden Zug der Ritter und Knappen mit der Sänfte.)

Gurnemanz.

Vom Bade kehrt der König heim;
hoch steht die Sonne:
nun laß' mich zum frommen Mahl dich geleiten;
denn, — bist du rein,
wird nun der Gral dich tränken und speisen.

(Er hat Parsifal's Arm sich sanft um den Nacken gelegt, und hält dessen Leib mit seinem eigenen Arme umschlungen; so geleitet er ihn bei sehr allmählichem Schreiten.)

Parsifal.

Wer ist der Gral?

Gurnemanz.

Das sagt sich nicht;
doch bist du selbst zu ihm erkoren,
bleibt dir die Kunde unverloren. —
Und sieh'! —
Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt:
kein Weg führt zu ihm durch das Land,
und Niemand könnte ihn beschreiten,
den er nicht selber möcht' geleiten.

Parsifal.

Ich schreite kaum, —
doch wähn' ich mich schon weit.

Gurnemanz.

Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit.

Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, verwandelt sich die Bühne, von links nach rechts hin, in unmerklicher Weise: es verschwindet so der Wald; in Felsenwänden öffnet sich ein Thor, welches nun die Beiden einschließt; dann wieder werden sie in aufsteigenden Gängen sichtbar, welche sie zu durchschreiten scheinen. — Lang gehaltene Posaunentöne schwellen sanft an: näher kommendes Glockengeläute. — Endlich sind sie in einem mächtigen Saale angekommen, welcher nach oben in eine hochgewölbte Kuppel, durch die einzig das Licht hereindringt, sich verliert. — Von der Höhe über der Kuppel her vernimmt man wachsendes Geläute.

Gurnemanz
(sich zu Parsifal wendend, der wie verzaubert steht).

Jetzt achte wohl; und laß' mich seh'n,
bist du ein Thor und rein,
welch Wissen dir auch mag beschieden sein. —

Auf beiden Seiten des Hintergrundes wird je eine große Thür geöffnet. Von rechts schreiten die Ritter des Grales in feierlichem Zuge herein und reihen sich, unter dem folgenden Gesange, nach und nach an zwei überdeckten langen Speisetafeln, welche so gestellt sind, daß sie, von hinten nach vorn parallel laufend, die Mitte des Saales frei lassen: nur Becher, keine Gerichte stehen darauf.

Die Gralsritter.

Zum letzten Liebesmahle
gerüstet Tag für Tag,
gleich ob zum letzten Male
es heut' ihn letzen mag,
wer guter That sich freu't:
ihm sei das Mahl erneu't:
der Labung darf er nah'n,
die hehrste Gab' empfah'n.

Jüngere Männerstimmen
(von der mittleren Höhe des Saales her vernehmbar).

Den sündigen Welten
mit tausend Schmerzen
wie einst sein Blut geflossen,
dem Erlösungs-Helden
mit freudigem Herzen
sei nun mein Blut vergossen.
Den Leib, den er zur Sühn' uns bot,
er leb' in uns durch seinen Tod.

Knabenstimmen
(aus der äußersten Höhe der Kuppel).

Der Glaube lebt;
Die Taube schwebt,
des Heilands holder Bote.
Der für euch fließt,
des Wein's genießt,
und nehmt vom Lebensbrode!

Durch die entgegengesetzte Thüre wird von Knappen und dienenden Brüdern auf einer Tragsänfte Amfortas hereingetragen: vor ihm schreiten Knaben, welche einen mit einer purpurrothen Decke überhängten Schrein tragen. Dieser Zug begiebt sich nach der Mitte des Hintergrundes, wo, von einem Baldachin überdeckt, ein erhöhtes Ruhebett aufgerichtet steht, auf welches Amfortas von der Sänfte herab niedergelassen wird; hiervor steht ein Altar-ähnlicher länglicher Marmortisch, auf welchen die Knaben den verhängten Schrein hinstellen. —

Als der Gesang beendet ist, und alle Ritter an den Tafeln ihre Sitze eingenommen haben, tritt ein längeres Stillschweigen ein. — Vom tiefsten Hintergrunde her vernimmt man, aus einer gewölbten Nische hinter dem Ruhebett des Amfortas, wie aus einem Grabe die Stimme des alten

Titurel.

Mein Sohn Amfortas! Bist du am Amt?

(Schweigen.)

Soll ich den Gral heut' noch erschau'n und leben?
(Schweigen.)
Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?

Amfortas
(im Ausbruche qualvoller Verzweifelung).

Wehe! Wehe mir der Qual! —
Mein Vater, oh! noch einmal
verrichte du das Amt!
Lebe! Leb' und laß' mich sterben!

Titurel.

Im Grabe leb' ich durch des Heiland's Huld;
zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen:
du büß' im Dienste deine Schuld! —
Enthüllet den Gral!

Amfortas
(den Knaben wehrend).

Nein! Laßt ihn unenthüllt! — Oh! —
Daß Keiner, Keiner diese Qual ermißt,
die mir der Anblick weckt, der euch entzückt! —
Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wuth,
gegen die Noth, die Höllenpein,
zu diesem Amt — verdammt zu sein! —
Wehvolles Erbe, dem ich verfallen,
ich, einziger Sünder unter Allen,
des höchsten Heiligthum's zu pflegen,
auf Reine herabzuflehen seinen Segen! —
Oh, Strafe! Strafe ohne Gleichen
des — ach! — gekränkten Gnadenreichen! —
Nach Ihm, nach Seinem Weihegruße
muß sehnlich mich's verlangen:
aus tiefster Seele Heilesbuße
zu Ihm muß ich gelangen: —
die Stunde naht: —
der Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk;
die Hülle sinkt:
des Weihgefäßes göttlicher Gehalt
erglüht mit leuchtender Gewalt; —

durchzückt von seligsten Genusses Schmerz,
des heiligsten Blutes Quell
fühl' ich sich gießen in mein Herz:
des eig'nen sündigen Blutes Gewell'
in wahnsinniger Flucht
muß mir zurück dann fließen,
in die Welt der Sündensucht
mit wilder Scheu sich ergießen: —
von Neuem sprengt er das Thor,
daraus es nun strömt hervor,
hier durch die Wunde, der Seinen gleich,
geschlagen von desselben Speeres Streich,
der dort dem Erlöser die Wunde stach,
aus der mit blutigen Thränen
der Göttliche weint' ob der Menschheit Schmach
in Mitleid's heiligem Sehnen, —
und aus der nun mir, an heiligster Stelle,
dem Pfleger göttlichster Güter,
des Erlösungsbalsam's Hüter,
das heiße Sündenblut entquillt,
ewig erneu't aus des Sehnens Quelle,
das, ach! keine Büßung je mir stillt!
Erbarmen! Erbarmen!
Allerbarmer, ach! Erbarmen!
Nimm mir mein Erbe,
schließe die Wunde,
daß heilig ich sterbe,
rein Dir gesunde!
(Er sinkt wie bewußtlos zurück.)

Knabenstimmen
(aus der Kuppel).

„Durch Mitleid wissend,
der reine Thor:
harre sein',
den ich erkor."

Die Ritter
(leise).

So ward es dir verkündet,

Harre getrost;
des Amtes walte heut'!

Titurel's
(Stimme).

Enthüllet den Gral!

Amfortas hat sich schweigend wieder erhoben. Die Knaben entkleiden den goldenen Schrein, entnehmen ihm den „Gral" (eine antike Krystallschale), von welchem sie ebenfalls eine Verhüllung abnehmen, und setzen ihn vor Amfortas hin.

Titurel's
(Stimme).

Der Segen!

Während Amfortas andachtsvoll in stummem Gebete sich zu dem Kelche neigt, verbreitet sich eine immer dichtere Dämmerung im Saale.

Knaben
(aus der Kuppel).

„Nehmet hin mein Blut
um unsrer Liebe Willen!
Nehmet hin meinen Leib,
auf daß ihr mein' gedenkt."

Ein blendender Lichtstrahl dringt von oben auf die Schale herab, diese erglüht immer stärker in leuchtender Purpurfarbe. Amfortas mit verklärter Miene, erhebt den „Gral" hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten hin. Alles ist bereits bei dem Eintritte der Dämmerung auf die Knie gesunken, und erhebt jetzt die Blicke andächtig zum „Grale".

Titurel's
(Stimme).

Oh! Heilige Wonne!
Wie hell grüßt uns heute der Herr!

Amfortas setzt den „Gral" wieder nieder, welcher nun, während die tiefe Dämmerung wieder entweicht, immer mehr erblaßt: hierauf schließen die Knaben das Gefäß wieder in den Schrein, und bedecken diesen, wie zuvor. — Mit dem Wiedereintritte der vorigen Tageshelle sind auf den Speisetafeln die Becher, jetzt mit Wein gefüllt, wieder deutlich geworden, neben jedem liegt ein Brod. Alles läßt sich zum Mahle nieder, so auch Gurnemanz, welcher einen Platz neben sich leer hält und Parsifal durch ein Zeichen zur Theilnehmung am Mahle einlädt: Parsifal bleibt aber starr und stumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite stehen.

(Wechselgesang während des Mahles.)

Knabenstimmen
(aus der Höhe).

Wein und Brod des letzten Mahles
wandelt' einst der Herr des Grales,
durch des Mitleid's Liebesmacht,
in das Blut, das er vergoß,
in den Leib, den dar er bracht'.

Jünglingsstimmen
(aus der mittleren Höhe).

Blut und Leib der heil'gen Gabe
wandelt heut' zu eurer Labe
sel'ger Tröstung Liebesgeist,
in den Wein, der nun euch floß,
in das Brod, das heut' euch speis't.

Die Ritter
(erste Hälfte).

Nehmet vom Brod,
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke;
treu bis zum Tod,
fest jedem Müh'n,
zu wirken des Heiland's Werke.

(Zweite Hälfte.)

Nehmet vom Wein,
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute,
froh im Verein,
brüdergetreu
zu kämpfen mit seligem Muthe.

(Sie erheben sich feierlich und reichen einander die Hände.)

Alle Ritter.

Selig im Glauben!
Selig in Liebe!

Jünglinge
(aus mittler Höhe).

Selig in Liebe!

Knaben
(aus oberster Höhe).

Selig im Glauben!

Während des Mahles, an welchem er nicht theilnahm, ist Amfortas aus seiner begeisterungsvollen Erhebung allmählich wieder herabgesunken; er neigt das Haupt und hält die Hand auf die Wunde. Die Knaben nähern sich ihm; ihre Bewegungen deuten auf das erneuerte Bluten der Wunde: sie pflegen Amfortas, geleiten ihn wieder auf die Sänfte, und, während alle sich zum Aufbruch rüsten, tragen sie, in der Ordnung wie sie kamen, Amfortas und den heiligen Schrein wieder von dannen. Die Ritter und Knappen reihen sich ebenfalls wieder zum feierlichen Zuge, und verlassen langsam den Saal, aus welchem die vorherige Tageshelle allmählich weicht. Die Glocken haben wieder geläutet. –

Parsifal hatte bei dem vorangegangenen stärksten Klagerufe des Amfortas eine heftige Bewegung nach dem Herzen gemacht, welches er krampfhaft eine Zeit lang gefaßt hielt; jetzt steht er noch wie erstarrt, regungslos da. — Als die Letzten den Saal verlassen, und die Thüren wieder geschlossen sind, tritt Gurnemanz mißmüthig an Parsifal heran und rüttelt ihn am Arme.

Gurnemanz.

Was stehst du noch da?
Weißt du was du sah'st?

(Parsifal schüttelt ein wenig sein Haupt.)

Gurnemanz.

Du bist doch eben nur ein Thor!

(Er öffnet eine schmale Seitenthüre.)

Dort hinaus, deinem Wege zu!
Doch räth' dir Gurnemanz,
laß' du hier künftig die Schwäne in Ruh',
und suche dir Gänser die Gans!

Er stößt Parsifal hinaus und schlägt, ärgerlich, hinter ihm die Thüre stark zu. Während er dann den Rittern folgt, schließt sich der Bühnenvorhang.

Zweiter Aufzug.

Klingsor's Zauberschloß.

Im inneren Verließe eines nach oben offenen Thurmes; Steinstufen führen nach dem Zinnenrande der Thurmmauer; Finsterniß in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorsprunge, den der Bühnenboden darstellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen. — Klingsor auf dem Mauervorsprunge zur Seite, vor einem Metallspiegel sitzend.

Klingsor.

Die Zeit ist da, —
Schon lockt mein Zauberschloß den Thoren,
den, kindisch jauchzend, fern ich nahen seh'. —
Im Todesschlafe hält der Fluch sie fest,
der ich den Krampf zu lösen weiß. —
Auf denn! An's Werk!

Er steigt der Mitte zu, etwas tiefer hinab, und entzündet dort Räucherwerk, welches alsbald einen Theil des Hintergrundes mit einem bläulichen Dampfe erfüllt. Dann setzt er sich wieder an die vorige Stelle, und ruft, mit geheimnißvollen Geberden, nach dem Abgrunde:

Herauf! Hieher! zu mir!
Dein Meister ruft dich Namenlose:
Ur-Teufelin! Höllen-Rose!

Herodias war'st du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier:
Hieher! Hieher denn, Kundry!
Zu deinem Meister, herauf!

In dem bläulichen Lichte steigt Kundry's Gestalt herauf. Man hört sie einen gräßlichen Schrei ausstoßen, wie eine aus tiefstem Schlafe aufgeschreckte Halbwache.

Klingsor.

Erwach'st du? Ha!
Meinem Banne wieder
verfiel'st du heut' zur rechten Zeit.

(Kundry's Gestalt läßt ein Klagegeheul, von größter Heftigkeit bis zu bangem Wimmern sich abstufend, vernehmen.)

Sag' wo trieb'st du dich wieder umher?
Pfui! Dort, bei dem Ritter-Gesipp',
wo wie ein Vieh du dich halten läßt?
Gefällt's dir bei mir nicht besser?
Als ihren Meister du mir gefangen —
ha ha! den reinen Hüter des Gral's, —
was jagte dich da wieder fort?

Kundry

(rauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen).

Ach! — Ach!
Tiefe Nacht —
Wahnsinn! — Oh! — Wuth! —
Oh! Jammer! —
Schlaf — Schlaf —
tiefer Schlaf! — Tod!

Klingsor.

Da weckte dich ein And'rer? He?

Kundry.

(wie zuvor).

Ja! — Mein Fluch! —
Oh! — Sehnen — Sehnen! —

Klingsor.

Ha ha! — dort nach den keuschen Rittern?

Kundry.

Da — da — dient' ich.

Klingsor.

Ja, ja! — den Schaden zu vergüten,
den du ihnen böslich gebracht?
Sie helfen dir nicht:
feil sind sie Alle,
biet' ich den rechten Preis;
der festeste fällt,
sinkt er dir in die Arme:
und so verfällt er dem Speer,
den ihrem Meister selbst ich entwandt. —
Den Gefährlichsten gilt's nun heut' zu besteh'n:
ihn schirmt der Thorheit Schild.

Kundry.

Ich — will nicht! — Oh! — Oh!

Klingsor.

Wohl willst du, denn du mußt.

Kundry.

Du — kannst mich — nicht — halten.

Klingsor.

Aber dich fassen.

Kundry.

Du?

Klingsor.

Dein Meister.

Kundry.

Aus welcher Macht?

Klingsor.

Ha! Weil einzig an mir
deine Macht — nichts vermag.

Kundry
(grell lachend).

Ha! ha! — Bist du keusch?

Klingsor
(wüthend).

Was frág'st du das, verfluchtes Weib?
(Er versinkt in finstres Brüten.)

Furchtbare Noth! —
So lacht nun der Teufel mein',
daß ich einst nach dem Heiligen rang!
Furchtbare Noth!
Ungebändigten Sehnens Pein!
Schrecklichster Triebe Höllendrang,
den ich zu Todesschweigen mir zwang, —
lacht und höhnt er nun laut
durch dich, des Teufels Braut? —
Hüte dich!
Hohn und Verachtung büßte schon Einer:
der Stolze, stark in Heiligkeit,
der einst mich von sich stieß,
sein Stamm verfiel mir,
unerlöf't
soll der Heiligen Hüter mir schmachten:
und bald — so wähn' ich —
hüt' ich mir selbst den Gral. — —
Ha! Ha!
Gefiel er dir wohl, Amfortas, der Held,
den ich dir zur Wonne gesellt?

Kundry.

Oh! — Jammer! — Jammer!
Schwach auch Er! Schwach — Alle!
Meinem Fluche mit mir
Alle verfallen! —
Oh, ewiger Schlaf,
einziges Heil,
wie, — wie dich gewinnen?

Klingsor.

Ha! Wer dir trotzte, lös'te dich frei:
versuch's mit dem Knaben, der nah't!

Kundry.

Ich — will nicht!

Klingsor.

Jetzt schon erklimmt er die Burg.

Kundry.

O Wehe! Wehe!
Erwachte ich darum?
Muß ich? — Muß?

Klingsor
(ist auf die Thurmmauer gestiegen).

Ha! — Er ist schön, der Knabe!

Kundry.

Oh! Oh! — Wehe mir! —

Klingsor
(stößt nach außen in ein Horn).

Ho! Ho! — Ihr Wächter! Ritter!
Helden! — Auf! — Feinde nah'!
(Außen wachsendes Getöse und Waffengeräusch.)
Hei! — Wie zur Mauer sie stürmen,
die bethörten Eigenholde,
zum Schutz ihres schönen Geteufel's! —
So! — Muthig! Muthig! —
Haha! — Der fürchtet sich nicht: —
dem Helden Ferris entwand er die Waffe;
die führt er nun freislich wider den Schwarm. —
(Kundry beginnt unheimlich zu lachen.)
Wie übel den Tölpeln der Eifer gedeih't!
Dem schlug er den Arm, — jenem den Schenkel.
Haha! — Sie weichen, — sie fliehen:
seine Wunde trägt Jeder nach heim!
Wie das ich euch gönne!
Möge denn so
das ganze Rittergeschlecht
unter sich selber sich würgen! —
Ha! Wie stolz er nun steht auf der Zinne!
Wie lachen ihm die Rosen der Wangen,
da kindisch erstaunt
in den einsamen Garten er blickt! —
He! Kundry!

Er wendet sich um. Kundry war in ein immer extatischeres Lachen gerathen, welches endlich in ein krampfhaftes Wehgeschrei überging; jetzt ist ihre Gestalt plötzlich verschwunden; das bläuliche Licht ist erloschen: volle Finsterniß in der Tiefe.

Wie? — Schon am Werk? —
Haha! Den Zauber kannt' ich wohl,
der immer dich wieder zum Dienst mir gesellt. —
Du dort, kindischer Sproß!
Was auch
Weissagung dir wies, —
zu jung und dumm
fiel'st du in meine Gewalt: —
die Reinheit dir entrissen,
bleib'st mir du zugewiesen!

Er versinkt langsam mit dem ganzen Thurme; zugleich steigt der Zaubergarten auf und erfüllt die Bühne völlig. Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht; nach dem Hintergrunde zu Abgrenzung durch die Zinne der Burgmauer, an welche sich seitwärts Vorsprünge des Schloßbaues selbst (arabischen reichen Styles) mit Terrassen anlehnen.

Auf der Mauer steht Parsifal, staunend in den Garten hinabblickend. Von allen Seiten her, aus dem Garten wie aus dem Palaste, stürzen, wirr durch einander, einzeln, dann zugleich immer mehre, schöne Mädchen herein: sie sind in flüchtig übergeworfener Kleidung, wie soeben aus dem Schlaf aufgeschreckt.

Mädchen
(vom Garten kommend).

Hier war das Tosen,
Waffen, wilde Rufe!

Mädchen
(vom Schlosse heraus).

Wehe! Rache! Auf!
Wo ist der Frevler?

Einzelne.

Mein Geliebter verwundet.

Andere.

Wo ist der Meine?

Andere.

Ich erwachte allein, —
wohin entfloh er?

Immer Andere.

Drinnen im Saale? —
Sie bluten! Wehe!
Wer ist der Feind? —
Da steh't er! Seht! —
Meines Ferris Schwert?

Ich sah's, er stürmte die Burg. —
Ich hörte des Meisters Horn.
Mein Held lief herzu,
sie Alle kamen, doch Jeden
empfing er mit blutiger Wehr.
Der Kühne, der Feindliche!
Alle sie flohen ihm. —
Du dort! Du dort!
Was schufst du uns solche Noth?
Verwünscht, verwünscht sollst du sein!
(Parsifal springt etwas tiefer in den Garten herab.)

Die Mädchen.

Ha! Kühner! Wagst du zu trotzen.
Was schlug'st du uns're Geliebten?

Parsifal
(in höchster Verwunderung).

Ihr schönen Kinder, mußt' ich sie nicht schlagen?
Zu euch Holden ja wehrten sie mir den Weg.

Mädchen.

Zu uns wolltest du?
Sah'st du uns schon?

Parsifal.

Noch nie sah ich solch' zieres Geschlecht.
Nenn' ich euch schön, dünkt euch das recht?

Die Mädchen
(von Verwunderung in Heiterkeit übergehend).

So willst du uns wohl nicht schlagen?

Parsifal.

Das möcht' ich nicht.

Mädchen.

Doch Schaden
schuf'st du uns großen und vielen;
du schlugest uns're Gespielen:
wer spielt nun mit uns?

Parsifal.

Das thu' ich gern.

Die Mädchen
(lachend).

Bist du uns hold, so bleib nicht fern;
und willst du uns nicht schelten,
wir werden dir's entgelten;
wir spielen nicht um Gold,
wir spielen um Minne's Sold;
willst du auf Trost uns sinnen,
sollst den du uns abgewinnen.

Einzelne sind in die Lauben getreten, und kommen jetzt, ganz wie in Blumengewändern, selbst Blumen erscheinend, wieder zurück.

Die geschmückten Mädchen
(einzeln).

Lasset den Knaben! — Er gehöret mir. —
Nein! — Nein! — Mir! — mir!

Die andern Mädchen.

Ah, die Schlimmen! — Sie schmückten sich heimlich.

Diese entfernen sich ebenfalls, und kehren alsbald in gleichem Blumenschmucke zurück.

Die Mädchen
(während sie, wie in anmuthigem Kinderspiele, in abwechselndem Reigen um Parsifal sich drehen, und sanft ihm Wange und Kinn streicheln).

Komm'! Komm'!
Holder Knabe,
laß mich dir blühen!
Dir zu wonniger Labe
gilt mein minniges Mühen.

Parsifal
(mit heiterer Ruhe in der Mitte stehend).

Wie duftet ihr hold;
Seid ihr denn Blumen?

Die Mädchen
(immer bald einzeln, bald mehre zugleich).

Des Gartens Zier
und duftende Geister
im Lenz pflückt uns der Meister;
wir wachsen hier
in Sommer und Sonne,
für dich blühend in Wonne.

Nun sei uns freund und hold,
nicht karge den Blumen den Sold:
kannst du uns nicht lieben und minnen,
wir welken und sterben dahinnen.

Erstes Mädchen.

An deinen Busen nimm mich!

Zweites.

Die Stirn laß' mich dir kühlen!

Drittes.

Lass' mich die Wange dir fühlen!

Viertes.

Den Mund laß' mich dir küssen!

Fünftes.

Nein mich! die Schönste bin ich.

Sechstes.

Nein ich! Duft' ich doch süßer.

Parsifal
(ihrer anmuthigen Zudringlichkeit sanft wehrend).

Ihr wild holdes Blumengedränge,
soll ich mit euch spielen, entlaßt mich der Enge.

Mädchen.

Was zank'st du?

Parsifal.

Weil ihr streitet.

Mädchen.

Wir streiten um dich.

Parsifal.

Das meidet!

Erstes Mädchen
(zu dem zweiten).

Weiche du! Sieh', er will mich.

Zweites Mädchen.

Nein, mich!

Drittes.

Mich lieber!

Viertes.

Nein, mich!

Erstes Mädchen
(zu Parsifal).

Du wehrest mir?

Zweites.

Scheuchest mich?

Erstes.

Bist du feige vor Frauen?

Zweites.

Magst nicht dich getrauen?

Mehre Mädchen.

Wie schlimm bist du, Zager und Kalter!

Andere Mädchen.

Die Blumen läßt du umbuhlen den Falter?

Erste Hälfte.

Weichet dem Thoren!

Ein Mädchen.

Ich geb' ihn verloren!

Andere.

Uns sei er erkoren!

Andere.

Nein, uns! Nein, mir! —
Auch mir! — Hier, hier! —

Parsifal
(halb ärgerlich sie von sich abscheuchend, will fliehen).

Laßt ab! Ihr fangt mich nicht!

Aus einem Blumenhage zur Seite vernimmt man

Kundry's
Stimme.

Parsifal! — Bleibe!

Die Mädchen erschrecken und halten sogleich ein. — Parsifal steht betroffen still.

Prasifal.

Parsifal . . ?
So nannte träumend mich einst die Mutter. —

Kundry's
Stimme.

Hier weile, Parsifal! —
Dich grüßet Wonne und Heil zumal. — —
Ihr kindischen Buhlen, weich't von ihm:
früh welkende Blumen,
nicht euch ward er zum Spiel bestellt!
Geht heim, pflegt der Wunden;
einsam erharrt euch mancher Held.

Die Mädchen
(zaghaft und widerstrebend sich von Parsifal entfernend).

Dich zu lassen, dich zu meiden, —
O weh! O weh' der Pein!
Von Allen möchten gern wir scheiden,
mit dir allein zu sein. —
Leb' wohl! Leb' wohl!
Du Holder! Du Stolzer!
Du — Thor!

(Mit dem Letzten sind sie, unter leisem Gelächter, nach dem Schlosse zu verschwunden.)

Parsifal.

Dieß Alles — hab' ich nun geträumt?

Er sieht sich schüchtern nach der Seite hin um, von welcher die Stimme kam. Dort ist jetzt, durch Enthüllung des Hages, ein jugendliches Weib von höchster Schönheit — Kundry, in durchaus verwandelter Gestalt — auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung — annähernd arabischen Styles — sichtbar geworden.

Parsifal
(noch ferne stehend).

Riefest du mich Namenlosen?

Kundry.

Dich nannt' ich, thör'ger Reiner
„Fal parsi“, —
Dich, reinen Thoren „Parsifal“.
So rief, da in arab'schem Land er verschied,
dein Vater Gamuret dem Sohne zu,
den er, im Mutterschooß verschlossen,
mit diesem Namen sterbend grüßte.

Dir ihn zu künden, harrt ich deiner hier:
was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?

Parsifal.

Nie sah' ich, nie träumte mir, was jetzt
ich schau', und was mit Bangen mich erfüllt. —
Entblühtest du auch diesem Blumenhaine?

Kundry.

Nein, Parsifal, du thör'ger Reiner!
Fern — fern ist meine Heimath!
daß du mich fändest, weilte ich nur hier.
Von weither kam ich, wo ich viel ersah'.
Ich sah' das Kind an seiner Mutter Brust,
sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr;
das Leid im Herzen,
wie lachte da auch Herzeleide,
als ihren Schmerzen
zujauchzte ihrer Augen Weide!
Gebettet sanft auf weichen Moosen
den hold geschläfert sie mit Kosen,
dem, bang' in Sorgen,
den Schlaf bewacht der Mutter Sehnen,
ihn weckt' am Morgen
der heiße Thau der Mutter-Thränen.
Nur Weinen war sie, Schmerz-Gebahren
um deines Vaters Lieb' und Tod;
vor gleicher Noth dich zu bewahren,
galt ihr als höchster Pflicht Gebot:
den Waffen fern, der Männer Kampf und Wüthen,
wollte sie still dich bergen und behüten.
Nur Sorgen war sie, ach! und Bangen;
nie sollte Kunde zu dir hergelangen.
Hör'st du nicht noch ihrer Klagen Ruf,
wann fern und spät du geweilt?
Hei! Was ihr das Lust und Lachen schuf,
wann suchend sie dann dich ereilt!
Wann dann ihr Arm dich wüthend umschlang,
ward dir es wohl gar beim Küssen bang? —
Ihr Wehe doch du nicht vernahm'st,

nicht ihrer Schmerzen Toben,
als endlich du nicht wieder kam'st,
und deine Spur verstoben:
sie harrte Nächt' und Tage,
bis ihr verstummt die Klage,
der Gram ihr zehrte den Schmerz,
um stillen Tod sie warb:
ihr brach das Leid das Herz,
und — Herzeleide — starb. —

Parsifal
(immer ernsthafter, endlich furchtbar betroffen, sinkt, schmerzlich überwältigt, bei Kundry's Füßen nieder).

Wehe! Wehe! Was that ich?
Mutter: Süße, holde Mutter!
Dein Sohn, dein Sohn mußte dich morden?
Oh Thor! Blöder, taumelnder Thor!
Wo irrtest du hin, ihrer vergessend?
Deiner, deiner vergessend,
traute, theuerste Mutter?

Kundry
(immer noch in liegender Stellung ausgestreckt, beugt sich über Parsifal's Haupt, faßt sanft seine Stirne, und schlingt traulich ihren Arm um seinen Nacken).

War dir fremd noch der Schmerz,
des Trostes Süße
labte nie auch dein Herz:
das Wehe, das dich reu't,
die Noth nun büße,
im Trost, den Liebe beut!

Parsifal
(trübe).

Die Mutter, die Mutter konnt' ich vergessen!
Ha! Was Alles vergaß ich wohl noch?
Weß' war ich je noch eingedenk?
Nur dumpfe Thorheit lebt in mir!
(Er läßt sich immer tiefer sinken.)

Kundry.

Bekenntniß
wird Schuld und Reue enden,

Erkenntniß
in Sinn die Thorheit wenden:
die Liebe lerne kennen,
die Gamuret umschloß,
als Herzeleid's Entbrennen
ihn sengend überfloß:
die Leib und Leben
einst dir gegeben,
der Tod und Thorheit weichen muß,
sie beut'
dir heut' —
als Muttersegens letzten Gruß
der Liebe — ersten Kuß.

(Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund.)

Parsifal

(fährt plötzlich mit einer Geberde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus).

Amfortas! — —
Die Wunde! — die Wunde! —
Sie brennt in meinem Herzen. —
Oh, Klage! Klage!
Furchtbare Klage!
Aus tiefstem Inner'n schreit sie mir auf.
Oh! — Oh! —
Elender! —
Jammervollster! —
Die Wunde sah' ich bluten: —
nun blutet sie mir selbst —
hier — hier!

(Während Kundry in Schrecken und Verwunderung auf ihn hinstarrt, fährt Parsifal in gänzlicher Entrücktheit fort.)

Nein, nein! Nicht ist es die Wunde:
fließe ihr Blut in Strömen dahin!
Hier! Hier im Herzen der Brand!
Das Sehnen, das furchtbare Sehnen,
das alle Sinne mir faßt und zwingt!
Oh! — Qual der Liebe! —

Wie Alles schauert, bebt und zuckt
in sündigem Verlangen! . . .

(Schauerlich leise.)

Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß: —
das heilige Blut erglüh't; —
Erlösungswonne, göttlich mild',
durchzittert weithin alle Seelen:
nur hier, im Herzen, will die Qual nicht weichen.
Des Heiland's Klage da vernehm' ich',
die Klage, ach! die Klage
um das verrath'ne Heiligthum: —
„erlöse, rette mich
aus schuldbefleckten Händen!"
So — rief die Gottesklage
furchtbar laut mir in die Seele.
Und ich? Der Thor, der Feige!
Zu wilden Knabenthaten floh' ich hin!

(Er stürzt verzweiflungsvoll auf die Knie.)

Erlöser! Heiland! Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder solche Schuld?

Kundry

(deren Erstaunen in leidenschaftliche Bewunderung übergeht, sucht schüchtern sich Parsifal zu nähern).

Gelobter Held! Entflieh' dem Wahn!
Blick' auf! Sei hold der Huldin Nah'n!

Parsifal

(immer in gebeugter Stellung, starr zu Kundry aufblickend, während diese sich zu ihm neigt und die liebkosenden Bewegungen ausführt, die er mit dem Folgenden bezeichnet).

Ja! Diese Stimme! So rief sie ihm; —
und diesen Blick, deutlich erkenn' ich ihn, —
auch diesen, der ihm so friedlos lachte.
Die Lippe, — ja — so zuckte sie ihm; —
so neigte sich der Nacken, —
so hob sich kühn das Haupt; —
so flatterten lachend die Locken,
so schlang um den Hals sich der Arm —
so schmeichelte weich die Wange —!
Mit aller Schmerzen Qual im Bund,
das Heil der Seele

entküßte ihm ihr Mund! —
Ha! — dieser Kuß! —

(Er hat sich mit dem Letzten allmählich erhoben, springt jetzt vollends auf, und stößt Kundry heftig von sich.)

Verderberin! Weiche von mir!
Ewig — ewig — von mir!

Kundry
(in höchster Leidenschaft).

Grausamer! — Ha! —
Fühlst du im Herzen
nur Anderer Schmerzen,
so fühle jetzt auch die meinen.
Bist du Erlöser,
was bannt dich, Böser,
nicht mir auch zum Heil dich zu einen?
Seit Ewigkeiten — harre ich deiner,
des Heiland's, ach! so spät,
den einst ich kühn verschmäht. —
Oh! —
Kennetest du den Fluch,
der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuem Leiden neu gestählt,
endlos durch das Dasein quält! —
Ich sah — Ihn — Ihn —
und — lachte . . .
da traf mich sein Blick. —
Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Noth —
wähn' ich sein Auge schon nah',
den Blick schon auf mir ruh'n: —
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, —
ein Sünder sinkt mir in die Arme!
Da lach' ich — lache —,
kann nicht weinen:
nur schreien, wüthen,
toben, rasen

in stets erneu'ten Wahnsinn's Nacht, —
aus der ich büßend kaum erwacht. —
Den ich ersehnt in Todesschmachten,
den ich erkannt, den blöd' Verlachten,
laß' mich an seinem Busen weinen,
nur eine Stunde dir vereinen,
und, ob mich Gott und Welt verstöß't!
in dir entsündig't sein und erlös't!

Parsifal.

In Ewigkeit
wärst du verdammt mit mir
für eine Stunde
Vergessen's meiner Sendung,
in deines Arm's Umfangen! —
Auch dir bin ich zum Heil gesandt,
bleib'st du dem Sehnen abgewandt.
Die Labung, die dein Leiden endet,
beut nicht der Quell, aus dem es fließt:
das Heil wird nimmer dir gespendet,
wenn jener Quell sich dir nicht schließt.
Ein andrer ist's, — ein andrer, ach!
nach dem ich jammernd schmachtend sah,
die Brüder dort in grausen Nöthen
den Leib sich quälen und ertödten.
Doch wer erkennt ihn klar und hell,
des einz'gen Heiles wahren Quell?
Oh, Elend! Aller Rettung Flucht!
Oh, Weltenwahns Umnachten:
in höchsten Heiles heißer Sucht
nach der Verdammniß Quell zu schmachten!

Kundry.

So war es mein Kuß,
der Welt-hellsichtig dich machte?
Mein volles Liebes-Umfangen
läßt dich dann Gottheit erlangen!
Die Welt erlöse, ist dieß dein Amt: —
schuf dich zum Gott die Stunde,
für sie lasse mich ewig verdammt,

nie heile mir die Wunde.

Parsifal.

Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir.

Kundry.

Lass' mich dich Göttlichen lieben,
Erlösung gabst du dann mir.

Parsifal.

Lieb' und Erlösung soll dir lohnen, —
zeigest du
zu Amfortas mir den Weg.

Kundry
(in Wuth ausbrechend).

Nie — sollst du ihn finden!
Den Verfall'nen, lass' ihn verderben, —
den Un-seligen,
Schmach-lüsternen,
den ich verlachte — lachte — lachte!
Haha! Ihn traf ja der eig'ne Speer?

Parsifal.

Wer durft' ihn verwunden mit heil'ger Wehr?

Kundry

Er — Er —,
der einst mein Lachen bestraft:
sein Fluch — ha! — mir giebt er Kraft;
gegen dich selbst ruf' ich die Wehr,
gieb'st du dem Sünder des Mitleid's Ehr'! —
Ha! Wahnsinn! —
Mitleid! Mitleid mit mir!
Nur eine Stunde mein, —
nur eine Stunde dein —:
und des Weges —
sollst du geleitet sein!
(Sie will ihn umarmen. Er stößt sie heftig von sich.)

Parsifal.

Vergeh', unseliges Weib!

Kundry
(zerschlägt sich die Brust, und ruft in wildem Rasen).

Hilfe! Hilfe! Herbei!
Haltet den Frechen! Herbei!
Wehr't ihm die Wege!
Wehrt ihm die Pfade! —
Und flöh'st du von hier, und fändest
alle Wege der Welt,
den Weg, den du such'st,
dess' Pfade sollst du nicht finden!
Denn Pfad und Wege,
die mir dich entführen,
so verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre, —
mir so vertraut —
dich weih' ich ihm zum Geleit'!

Klingsor ist auf der Burgmauer herausgetreten; die Mädchen stürzen ebenfalls aus dem Schlosse und wollen auf Kundry zueilen.

Klingsor
(eine Lanze schwingend).

Halt da! dich bann' ich mit der rechten Wehr:
den Thoren stell' mir seines Meisters Speer!

Er schleudert auf Parsifal den Speer, welcher über dessen Haupte schweben bleibt; Parsifal erfaßt ihn mit der Hand und schwingt ihn, mit einer Gebärde höchster Entzückung, die Gestalt des Kreuzes bezeichnend.

Parsifal.

Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber:
wie die Wunde er schließe,
die mit ihm du schlugest, —
in Trauer und Trümmer
stürze die trügende Pracht!

Wie durch ein Erdbeben versinkt das Schloß; der Garten verdorrt zur Einöde: die Mädchen liegen als verwelkte Blumen am Boden umher gestreut. — Kundry ist schreiend zusammen gesunken. Zu ihr wendet sich noch einmal, von der Höhe einer Mauertrümmer herab, der enteilende

Parsifal.

Du weißt —
wo einzig du mich wiedersieh'st!

(Er verschwindet. Der Vorhang schließt sich schnell.)

Dritter Aufzug.

Im Gebiete des Grales.

Freie, anmuthige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanftansteigender Blumenaue. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu ausdehnt. Im Vordergrunde, an der Waldseite ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsen gelehnt. Frühester Morgen. —

Gurnemanz, zum hohen Greise gealtert, als Einsiedler, nur in das Hemd des Gralsritters dürftig gekleidet, tritt aus der Hütte und lauscht.

Gurnemanz.

Von dorther kam das Stöhnen. —
So jammervoll klagt kein Wild,
und gewiß gar nicht am heiligsten Morgen heut'. —
Mich dünkt, ich kenne diesen Klageruf?

Ein dumpfes Stöhnen, wie von einer im tiefen Schlafe durch Träume Geängstigten, wird vernommen — Gurnemanz schreitet entschlossen einer Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reißt mit Gewalt das Gestrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an.

Ha! Sie — wieder da?
Das winterlich rauhe Gedörn'
hielt sie verdeckt: wie lang' schon?
Auf! — Kundry! — Auf!
Der Winter floh, und Lenz ist da!
Erwach', erwache dem Lenz!
kalt — und starr! —
Dießmal hielt' ich sie wohl für todt: —
doch war's ihr Stöhnen, was ich vernahm!

Er zieht Kundry, ganz erstarrt und leblos, aus dem Gebüsche hervor, trägt sie auf einen nahen Rasenhügel, reibt ihr stark die Hände und Schläfe, haucht sie an, und bemüht sich in Allem, um die Erstarrung weichen zu machen. Endlich erwacht sie. Sie ist, gänzlich wie im ersten Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin: nur ist ihre Gesichtsfarbe bleicher, aus Miene und Haltung ist die Wildheit gewichen. — Sie starrt lange Gurnemanz an. Dann erhebt sie sich, ordnet sich Kleidung und Haar, und geht sofort wie eine Magd an die Bedienung.

Gurnemanz.

Du tolles Weib!
Hast du kein Wort für mich?
Ist dieß der Dank,
daß dem Todesschlafe
noch einmal ich dich entweckt?

Kundry
(neigt langsam das Haupt; dann bringt sie, rauh und abgebrochen, hervor)
Dienen . . dienen! —

Gurnemanz
(schüttelt den Kopf).
Das wird dich wenig müh'n!
Auf Botschaft sendet sich's nicht mehr:
Kräuter und Wurzeln
findet ein Jeder sich selbst,
wir lernen's im Walde vom Thier.

Kundry hat sich während dem umgesehen, gewahrt die Hütte und geht hinein.

Gurnemanz
(verwundert ihr nachblickend).
Wie anders schreitet sie als sonst!
Wirkte das der heilige Tag?
Oh! Tag der Gnade ohne Gleichen!
Gewiß zu ihrem Heile
durft' ich der Armen heut'
den Todesschlaf verscheuchen.

Kundry kommt wieder aus der Hütte; sie trägt einen Wasserkrug und geht damit zum Quelle. Während sie auf die Füllung wartet, blickt sie in den Wald, und bemerkt dort in der Ferne einen Kommenden; sie wendet sich zu Gurnemanz, um ihn darauf hinzudeuten.

Gurnemanz
(in den Wald spähend).
Wer nahet dort dem heiligen Quell?
Im düst'ren Waffenschmucke,
das ist der Brüder keiner.

Kundry entfernt sich mit dem gefüllten Kruge langsam nach der Hütte, in welcher sie sich zu schaffen macht. — Gurnemanz tritt staunend etwas bei Seite, um den Ankommenden zu beobachten. — Parsifal tritt aus dem Walde auf. Er ist ganz in schwarzer Waffenrüstung: mit geschlossenem Helme und gesenktem Speer, schreitet er, gebeugten Hauptes, träumerisch zögernd, langsam daher, und setzt sich auf dem kleinen Rasenhügel am Quelle nieder.

Gurnemanz
(betrachtet ihn lange, und tritt dann etwas näher).
Heil dir, mein Gast!
Bist du verirrt, und soll ich dich weisen?
(Parsifal schüttelt sanft das Haupt.)

Gurnemanz.
Entbietest du mir keinen Gruß?
(Parsifal neigt das Haupt.)

Gurnemanz.

Hei! — Was? —
Wenn dein Gelübde
dich bindet mir zu schweigen,
so mahnt das meine mich,
daß ich dir sage, was sich ziemt. —
Hier bist du an geweihtem Ort:
da zieht man nicht mit Waffen her,
geschloss'nen Helmes, Schild und Speer.
Und heute gar! Weißt du denn nicht,
welch' heil'ger Tag heut' ist?

(Parsifal schüttelt mit dem Kopfe.)

Ja! woher komm'st du denn?
Bei welchen Heiden weiltest du,
zu wissen nicht, daß heute
der allerheiligste Char-Freitag sei?

(Parsifal senkt das Haupt noch tiefer.)

Schnell ab die Waffen!
Kränke nicht den Herrn, der heute,
bar jeder Wehr, sein heilig Blut
der sündigen Welt zur Sühne bot!

Parsifal erhebt sich, nach einem abermaligen Schweigen, stößt den Speer vor sich in den Boden, legt Schild und Schwert davor nieder, öffnet den Helm, nimmt ihn vom Haupte und legt ihn zu den anderen Waffen, worauf er dann zu stummem Gebete vor dem Speer niederkniet. Gurnemanz betrachtet ihn mit Erstaunen und Rührung. Er winkt Kundry herbei, welche soeben aus der Hütte getreten ist. — Parsifal erhebt jetzt in brünstigem Gebete seinen Blick andachtvoll zu der Lanzenspitze auf.

Gurnemanz

(leise zu Kundry).

Erkennst du ihn? . .
Der ist's, der einst den Schwan erlegt.

(Kundry bestätigt mit einem leisen Kopfnicken.)

Gewiß 's ist Er!
Der Thor, den ich zürnend von uns wies?
Ha! Welche Pfade fand er?
Der Speer, — ich kenne ihn.

(In großer Ergriffenheit.)

Oh! — Heiligster Tag,
zu dem ich heut' erwachen sollt'!

(Kundry hat ihr Gesicht abgewendet.)

Parsifal
(erhebt sich langsam vom Gebete, blickt ruhig um sich, erkennt Gurnemanz und reicht diesem sanft die Hand zum Gruß).

Heil mir, daß ich dich wieder finde!

Gurnemanz.

So kenn'st auch du mich noch?
Erkenn'st mich wieder,
den Gram und Noth so tief gebeugt?
Wie kamst du heut'? Woher?

Parsifal.

Der Irrniß und der Leiden Pfade kam ich;
soll ich mich denen jetzt entwunden wähnen,
da dieses Waldes Rauschen
wieder ich vernehme,
dich guten Alten neu begrüße?
Oder — irr' ich wieder?
Verwandelt dünkt mich Alles.

Gurnemanz.

So sag', zu wem den Weg du suchtest?

Parsifal.

Zu ihm, deß' tiefe Klagen
ich thörig staunend einst vernahm,
dem nun ich Heil zu bringen
mich auserlesen wähnen darf.
Doch — ach! —
den Weg des Heiles nie zu finden,
in pfadlosen Irren
jagt' ein wilder Fluch mich umher:
zahllose Nöthen,
Kämpfe und Streite
zwangen mich ab vom Pfade,
wähnt' ich ihn recht schon erkannt.
Da mußte Verzweiflung mich fassen,
das Heilthum heil mir zu bergen,
um das zu hüten, das zu wahren
ich Wunden jeder Wehr' mir gewann.
Denn nicht ihn selber

dürft' ich führen im Streite;
unentweih't
führt' ich ihn mir zur Seite,
den ich nun heimgeleite,
der dort dir schimmert heil und hehr, —
des Grales heil'gen Speer.

Gurnemanz.

O Gnade! Höchstes Heil!
O Wunder! Heilig hehrstes Wunder! —
(Nachdem er sich etwas gefaßt.)
O Herr! War es ein Fluch,
der dich vom rechten Pfad vertrieb,
so glaub', er ist gewichen.
Hier bist du; dieß des Grals Gebiet,
dein' harret seine Ritterschaft.
Ach, sie bedarf des Heiles,
des Heiles, das du bringst! —
Seit jenem Tage, den du hier geweilt,
die Trauer, so da kund dir ward,
das Bangen — wuchs zur höchsten Noth.
Amfortas, gegen seiner Wunde,
seiner Seele Qual sich wehrend,
begehrt' in wildem Trotze nun den Tod:
kein Fleh'n, kein Elend seiner Ritter
bewog ihn mehr des heil'gen Amt's zu walten,
im Schrein verschlossen bleibt seit lang' der Gral:
so hofft sein sündenreu'ger Hüter,
da er nicht sterben kann
wann je er ihn erschau't,
sein Ende zu erzwingen,
und mit dem Leben seine Qual zu enden.
Die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt,
gemeine Atzung muß uns nähren;
darob versiechte unsrer Helden Kraft:
nie kommt uns Botschaft mehr,
noch Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der Ferne;
bleich und elend wankt umher
die Muth= und Führer=lose Ritterschaft.

Hier in der Waldeck' barg ich einsam mich,
des Todes still gewärtig,
dem schon mein alter Waffenherr verfiel,
denn Titurel, mein heil'ger Held,
den nun des Grales Anblick nicht mehr labte,
er starb, — ein Mensch wie Alle!

Parsifal
(vor großem Schmerz sich aufbäumend).

Und ich — ich bin's,
der all' dieß Elend schuf!
Ha! Welcher Sünden,
welcher Frevel Schuld
muß dieses Thoren-Haupt
seit Ewigkeit belasten,
da keine Buße, keine Sühne
der Blindheit mich entwindet,
mir, selbst zur Rettung auserkoren,
in Irrniß wild verloren
der Rettung letzter Pfad verschwindet!

Er droht ohnmächtig umzusinken. Gurnemanz hält ihn aufrecht, und senkt ihn zum Sitze auf den Rasenhügel nieder. — Kundry hat ein Becken mit Wasser herbeigeholt, um Parsifal zu besprengen.

Gurnemanz
(Kundry abweisend).

Nicht doch! —
Die heil'ge Quelle selbst
erquicke uns'res Pilgers Bad.
Mir ahnt, ein hohes Werk
hat er noch heut' zu wirken,
zu walten eines heil'gen Amtes:
so sei er fleckenrein,
und langer Irrfahrt Staub
soll jetzt von ihm gewaschen sein.

Parsifal wird von den Beiden sanft zum Rande des Quelles gewendet. Während Kundry ihm die Beinschienen löset und dann die Füße badet, Gurnemanz ihm aber den Brustharnisch entnimmt, frägt

Parsifal
(sanft und matt).

Werd' heut' ich zu Amfortas noch geleitet?

Gurnemanz
(während der Beschäftigung).

Gewißlich, uns'rer harrt die hehre Burg;
die Todtenfeier meines lieben Herrn,
sie ruft mich selbst dahin.
Den Gral noch einmal uns da zu enthüllen,
des lang' versäumten Amtes
noch einmal heut' zu walten —
zur Heiligung des hehren Vaters,
der seines Sohnes Schuld erlag,
die der nun also büßen will, —
gelobt' Amfortas uns.

Parsifal
(mit Verwunderung Kundry zusehend).

Du wuschest mir die Füße: —
nun netze mir das Haupt der Freund.

Gurnemanz
(mit der Hand aus dem Quell schöpfend und Parsifal's Haupt besprengend).

Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld
Bekümmerniß von dir!

Während dem hat Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen gezogen, und von seinem Inhalte auf Parsifal's Füße ausgegossen, jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten Haaren.

Parsifal
(nimmt ihr das Fläschchen ab).

Salbtest du mir auch die Füße,
das Haupt nun salbe Titurel's Genoß',
daß heute noch als König er mich grüße.

Gurnemanz
(schüttet das Fläschchen vollends auf Parsifal's Haupt aus, reibt dieses sanft, und faltet dann die Hände darüber).

So ward es uns verhießen,
so segne ich dein Haupt,
als König dich zu grüßen.
Du — Reiner, —
mitleidvoll Duldender,
heilthatvoll Wissender!
Wie des Erlös'ten Leiden du gelitten,
die letzte Last entnimm nun seinem Haupt.

Parsifal
(schöpft unvermerkt Wasser aus der Quelle, neigt sich zu der vor ihm noch knienden Kundry, und netzt ihr das Haupt).

Mein erstes Amt verricht' ich so: —
die Taufe nimm,
und glaub' an den Erlöser!

(Kundry senkt das Haupt tief zur Erde und scheint heftig zu weinen.)

Parsifal
(wendet sich um, und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiese).

Wie dünkt mich doch die Aue heut' so schön! —
Wohl traf ich Wunderblumen an,
die bis zum Haupte süchtig mich umrankten;
doch sah' ich nie so mild und zart
die Halmen, Blüthen und Blumen,
noch duftete All' so kindisch hold
und sprach so lieblich traut zu mir?

Gurnemanz.

Das ist Char-Freitags-Zauber, Herr!

Parsifal.

O weh', des höchsten Schmerzentag's!
Da sollte, wähn' ich, was da blüh't,
was athmet, lebt und wieder lebt,
nur trauern, ach! und weinen?

Gurnemanz.

Du sieh'st, das ist nicht so.
Des Sünders Reuethränen sind es,
die heut' mit heil'gem Thau
beträufet Flur und Au':
der ließ sie so gedeihen.
Nun freu't sich alle Kreatur
auf des Erlösers holder Spur,
will ihr Gebet ihm weihen.
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
da blickt sie zum erlös'ten Menschen auf;
der fühlt sich frei von Sünden-Angst und Grauen,
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,

daß heut' des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
sich sein' erbarmt und für ihn litt,
der Mensch auch heut' in frommer Huld
sie schont mit sanftem Schritt.
Das dankt dann alle Kreatur,
was all' da blüht und bald erstirbt,
da die entsündigte Natur
heut' ihren Unschulds-Tag erwirbt.

(Kundry hat langsam wieder das Haupt erhoben, und blickt, feuchten Auges, ernst und ruhig bittend zu Parsifal auf.)

Parsifal.

Ich sah' sie welken, die mir lachten:
ob heut' sie nach Erlösung schmachten? —
Auch deine Thräne wird zum Segensthaue:
du weinest — sieh! es lacht die Aue.

(Er küßt sie sanft auf die Stirne.)
(Fernes Glockengeläute, sehr allmählich anschwellend.)

Gurnemanz.

Mittag. —
Die Stund ist da: —
gestatte, Herr, daß dich dein Knecht geleite! —

Gurnemanz hat Waffenrock und Mantel des Gralsritters herbeigeholt; er und Kundry bekleiden Parsifal damit. Die Gegend verwandelt sich sehr allmählich, ähnlicher Weise wie im ersten Aufzuge, nur von rechts nach links. Parsifal ergreift feierlich den Speer und folgt mit Kundry langsam dem geleitenden Gurnemanz. — Nachdem der Wald gänzlich verschwunden ist, und Felsenthore sich aufgethan haben, in welchen die Drei unsichtbar geworden sind, gewahrt man, bei fortdauernd anwachsendem Geläute, in gewölbten Gängen Züge von Rittern in Trauergewändern. — Endlich stellt sich der ganze große Saal, wie im ersten Aufzuge (nur ohne die Speisetafeln) wieder dar. Düstere Beleuchtung. Die Thüren öffnen sich wieder. Von einer Seite ziehen die Ritter, Titurel's Leiche im Sarge geleitend, herein. Auf der andern Seite wird Amfortas im Siechbette, vor ihm der verhüllte Schrein mit dem „Grale“ getragen. In der Mitte ist der Katafalk errichtet, dahinter der Hochsitz mit dem Baldachin, auf welchen Amfortas wieder niedergelassen wird.

(Gesang der Ritter während des Einzuges.)

Erster Zug
(mit dem „Gral“ und Amfortas).

Geleiten wir im bergenden Schrein
den Gral zum heiligen Amte,
wen berget ihr im düst'ren Schrein
und führt ihn trauernd daher?

Zweiter Zug
(mit Titurel's Sarg.)

Es birgt den Helden der Trauerschrein,
er birgt die heilige Kraft;
der Gott selbst einst zur Pflege sich gab:
Titurel führen wir her.

Erster Zug.

Wer hat ihn gefällt, der in Gottes Hut
Gott selbst einst beschirmte?

Zweiter Zug.

Ihn fällte des Alters tödtende Last,
da den Gral er nicht mehr erschaute.

Erster Zug.

Wer wehrt' ihm des Grales Huld zu erschauen?

Zweiter Zug.

Den dort ihr geleitet, der sündige Hüter.

Erster Zug.

Wir geleiten ihn heut', denn heut' noch einmal
— zum letzten Male! —
will des Amtes er walten.

Zweiter Zug.

Wehe! Wehe! Du Hüter des Heils!
Zum letzten Male
sei deines Amts gemahnt!

(Der Sarg ist auf dem Katafalk nieder gesetzt, Amfortas auf das Ruhebett gelegt.)

Amfortas.

Ja, Wehe! Wehe! Weh' über mich!—
So ruf' ich willig mit euch:
williger nähm' ich von euch den Tod,
der Sünde mildeste Sühne!

Der Sarg ist geöffnet worden. Beim Anblick der Leiche Titurel's bricht Alles in einen jähen Wehruf aus.

Amfortas
(von seinem Lager sich hoch aufrichtend, zu der Leiche gewandt).

Mein Vater!
Hochgesegneter der Helden!

Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten:
Der einzig ich sterben wollte,
dir — gab ich den Tod!
Oh! der du jetzt in göttlichem Glanz
den Erlöser selbst erschau'st,
erflehe von ihm, daß sein heiliges Blut,
wenn noch einmal jetzt sein Segen
die Brüder soll erquicken,
wie ihnen neues Leben,
mir endlich spende — den Tod!
Tod! Sterben!
Einzige Gnade!
Die schreckliche Wunde, das Gift ersterbe,
das es zernagt, erstarre das Herz!
Mein Vater! Dich — ruf' ich,
rufe du ihm es zu:
Erlöser, gieb meinem Sohne Ruh'!

Die Ritter
(sich näher an Amfortas drängend, durch einander).

Enthüllet den Schrein! —
Walte des Amtes!
Dich mahnet der Vater: —
du mußt, du mußt!

Amfortas
(in wüthender Verzweiflung aufspringend, und unter die zurückweichenden Ritter sich stürzend).

Nein — nicht mehr! Ha!
Schon fühl' ich den Tod mich umnachten, —
und noch einmal sollt' ich in's Leben zurück?
Wahnsinnige!
Wer will mich zwingen zu leben?
Könnt ihr doch Tod nur mir geben!
(Er reißt sich das Gewand auf.)
Hier bin ich, — die offne Wunde hier!
Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut,
Heraus die Waffe! Taucht eure Schwerte
tief — tief hinein, bis an's Heft!
Ihr Helden, auf!

Tödtet den Sünder mit seiner Qual,
von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!

Alle sind scheu vor ihm gewichen. Amfortas steht, in furchtbarer Extase, einsam. — Parsifal ist, von Gurnemanz und Kundry begleitet, unvermerkt unter den Rittern erschienen, tritt jetzt hervor, und streckt den Speer aus, mit dessen Spitze er Amfortas' Seite berührt.

Parsifal.

Nur eine Waffe taugt: —
die Wunde schließt
der Speer nur, der sie schlug.

Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf; er scheint vor großer Ergriffenheit zu schwanken; Gurnemanz stützt ihn.

Parsifal.

Sei heil, entsündigt und gesühnt!
Denn ich verwalte nun dein Amt.
Gesegnet sei dein Leiden,
das Mitleid's höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Thoren gab.
Den heil'gen Speer —
ich bring' ihn euch zurück. —

(Alles blickt in höchster Entzückung auf den empor gehaltenen Speer, zu dessen Spitze aufschauend Parsifal in Begeisterung fortfährt:)

Oh! Welchen Wunders höchstes Glück! —
Die deine Wunde durfte schließen,
ihr seh' ich heil'ges Blut entfließen
in Sehnsucht dem verwandten Quelle,
der dort fließt in des Grales Welle!
Nicht soll der mehr verschlossen sein:
enthüllt den Gral! Oeffnet den Schrein!

Die Knappen öffnen den Schrein: Parsifal entnimmt diesem den „Gral", und versenkt sich, unter stummem Gebete, in seinen Anblick. Der „Gral" erglüht: eine Glorienbeleuchtung ergießt sich über Alle. Titurel, für diesen Augenblick wieder belebt, erhebt sich segnend im Sarge. — Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifal's Haupte. Dieser schwenkt den „Gral" sanft vor der aufblickenden Ritterschaft. — Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen knieend Parsifal.

Alle

(mit Stimmen aus der mittleren, so wie der obersten Höhe, kaum hörbar leise).

Höchsten Heiles Wunder:
Erlösung dem Erlöser!

(Der Vorhang schließt sich.)

Inhaltsübersicht
der Gesammelten Schriften und Dichtungen.

Erster Band.

Zweiter Band.

Dritter Band.

Vierter Band.

Fünfter Band.

Sechster Band.

Siebenter Band.

Achter Band.

Neunter Band.

Zehnter Band.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00944 2396
Digitized by Google

